ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

10

1—9—4—0

ГОСЛИТИЗДАТ

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

КРИТИКО-
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
ДВУХНЕДЕЛЬНИК
ПРИ ЖУРНАЛЕ
«ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК»

10

20 мая

1 9 4 0

ГОСЛИТИЗДАТ

СОДЕРЖАНИЕ

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПЯТИСОТЛЕТИЕ «ДЖАНГРА»

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

НОВОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК

«Маяковский начинается»

А. Евгеньев

Поэма Асеева «Маяковский начинается» целиком находится во времени, знаменосцем которого выступает Маяковский. Она вышла из печати в момент крутого подъема всенародной славы великого поэта, а писалась в течение десятилетия, когда живое воспоминание о поэте отстаивалось от мути случайных, поверхностных фактов и обретало черты истинной философичности. Именно к Маяковскому относятся слова, сказанные Асеевым, — конец жизненного пути означает начало его славы и растущего влияния. Начинается новая жизнь. Начинается Маяковский.

Этому учил советских поэтов Маяковский. Эти слова «начинается новая жизнь» — конечный вывод всей философской лирики поэта. Она начинается и после бури и после пережитого потрясения, после упадка жизненных сил, после физической смерти. Конец означает начало. Начинается новая жизнь.

Не нужно предъявлять поэме Асеева требований документальной точности, хотя и это требование она могла бы удовлетворить вполне. Не нужно потому, что задача поэта, философское, идейное назначение его произведения в том, чтобы показать жизнь Маяковского в настоящем и грядущем времени. Документальная сторона существует в поэме лишь постольку, поскольку без нее немыслимо осуществление основной идеи вещи. Продолжая традицию Маяковского, Асеев дает образ живого поэта и такую его поэтическую характеристику, которая не может быть адресована никому другому. Это — само собой разумеющаяся вещь. Но основное философское направление поэмы продиктовало и чисто художническое решение задачи: в поэме нет живописно-портретного определения Маяковского. Стремление дать физический портрет поэта проскальзывает лишь в первой главе («Маяковский издали»), где Асеев глухо говорит о сходстве Маяковского с рослым мастеровым, зашедшим в праздник в богатый квартал, и дальше в нескольких строках воскрешает черты его лица. Эта попытка остается единственной. В остальном Асеев, показывая Маяковского в разнообразных жизненных столкновениях, раскрывает тем самым его образ с многих сторон, показывает своего героя то

Николай АСЕЕВ. — Маяковский начинается. Поэма. Илл. М. Синяковой. М. «Советский писатель». 1940. Стр. 137. Тираж 10 000. Ц. 10 руб.

издали, то вблизи, каждый раз в новом ракурсе, в новом освещении.

Он больше других людей, выше и стройнее. Он неторопливым, размеренным шагом обгоняет друзей, едущих рядом с ним на извозчичьих санях. В заявке на киносценарий «Сплошная невидаль» Н. Асеева «Маяковский разгребает руками толпу, как пароход колесами мелкую реку». И отсюда, от этих черт портретной характеристики уже недалеко определение существа его поэтического темперамента, его человеческой сущности. Здесь — мостик к основной идее поэмы. Его любовь тоже больше и сильнее, грандиозней, искренней чувств других людей. Эта тема решается Асеевым в плане прямого противопоставления:

Мы все любили его
чуть-чуть,
не зная, в чем суть
грозовая...
А он любил,
как в рога трубил,
в других аппетит вызывая.
Любовью —
горы им снесены;
любить —
так чтоб кровь из носу,
чтоб меры ей не было,
ни цены,
ни гибели, ни износу.
. . . .
А он любил,
как дрова рубил,
за спину кубы отваливая.
До краски в лице,
до пули в конце
вниманье стиху вымаливал.

Так портрет переходит в характер, раскрытый в жизненных столкновениях и в жизненной борьбе. Так объясняется трагическая гибель поэта в главе «Косой дождь». Поэма Асеева вообще звучит как предостережение всем тем, кто в юбилейные и иные дни принесет к «решеткам памяти» Маяковского «посвящений и воспоминаний дрянь», кто захочет на месте человека и поэта увидеть лишь агитатора, сочинявшего лозунги вчерашнего дня. Вся жизнь Маяковского меньше всего походила на благополучное и безоблачное существование. Она была исполнена глубокого трагизма и острых противоречий; в столкновении этих противоречий и вырисовывается перед нами образ великого поэта, отрешенного от забот о материальном благе и грошевой славе, отдавшего все, что он имел, всю силу своего темперамента, всю мощь своего голоса — делу социализма. Раскрывая внутреннюю сторону трагического любовного конфликта Маяковского, приведшего его к самоубийству, Асеев пользуется той же системой образов, которая привела его к определению любви Маяковского. Он большой и сильный человек, называвший себя не законодателем, а чернорабочим искусства; этот



великан не мог чувствовать себя устойчиво в утлой лодочке маленького любовного благополучия.

И вновь одна,
никому не видна,
плыла любовная лодочка.

Мотивы личной неустроенности поэта в освещении Асеева, облеченные в подлинно поэтический образ, звучат неопровержимо и убедительно, как документ, как свидетельское показание.

Поэма Николая Асеева — не биография и не мемуары. Жанровое ее своеобразие трудно поддается определению и вряд ли в этом

определении нуждается. Несомненно, конечно, что в произведении человека, связанного с героем поэмы многолетней дружбой, должны почетное место занять личные, субъективные впечатления. Но, с другой стороны, полное и безоговорочное господство субъективного элемента могло бы привести к некоторой однобокости и нарочитости портрета. С этим трудно мирится представление о поэме Асеева, как о произведении, претендующем на широкий эпический размах. В решении этой сложной задачи Асеев проявил настоящий поэтический такт. Оценка современного поэта не менее существенна, чем воспоминание его ближайшего друга, а виденное другим, но важное для характеристики поэта, не должно отбрасываться только на основании того, что наблюдение не принадлежит автору. Одна из глав поэмы («Невский перед Октябрем») рисует Маяковского в дни октябрьских боев. Встретив на улице перепуганную барыньку, агитировавшую против большевиков, Маяковский остроумно и смело лишил ее создавшегося было «авторитета» в толпе прохожих. Он обвинил ее в краже у него кошелька. В ответ на изумленный возглас шокированной барыньки и на ее возражения, что она видит дерзкого хулителя впервые в жизни, Маяковский возражает: «Вот так же, мадам, как и большевиков». Толпа, собравшаяся было вокруг незадачливого «агитатора», испаряется. Этот эпизод, непосредственным свидетелем которого не мог быть Асеев, по частному поводу, но с очень важной стороны рисует жизнь Маяковского на одном из важнейших этапов Октябрьской революции.

В гармоническом сочетании пережитого и слышанного, знакомого по личному опыту и известного по историческим материалам, Асеев создает цельный и живой образ Маяковского.

Но вообще Асеев больше размышляет, чем вспоминает. Это — существеннейшая сторона поэмы. Поэтическая характеристика и научный логический анализ действуют р я д о м и находятся в постоянном взаимодействии, взаимно обогащаясь. Асеев после смерти Маяковского несколько раз начинал работу над поэмой. Почему прекращалась дважды начатая работа? Не было документальной основы, нехватало фактов? Вряд ли. Скорее наоборот — фактов было с л и ш к о м м н о г о. Они все плавали где-то поверх сознания, закрепленные лишь механической памятью. Была, конечно, тоска по ушедшем друге, острая сердечная боль. Но нужны были годы, чтобы эта тоска стала ясной и осознанной. Нужна была историческая перспектива, большой разгон времени для того, чтобы сквозь напластование фактов пробилась обобщающая их мысль, чтобы все эти факты отстоялись. Асеев пишет: «Ясным и хрустально прозрачным стало для меня объяснение всей жизни и гибели Маяковского гораздо позже, по прошествии шести лет со дня его смерти. Этому способствовали те величественно-трагические события, которые совершались в мире, среди которых все прочнее и прочнее, все тверже и тверже вырисовывался отрезок пути, пройденного нашей страной». Значит, для того, чтобы понять существо жизни и деятельности самого Маяковского, нужно было прежде всего понять время.





Не растрачивая внимания на мелкие подробности биографии, Асеев дает возможность найти опознавательные знаки времени не столько в перечислении конкретных лиц, событий и фактов, сколько в самом характере той общественной борьбы, которую вел Маяковский в годы, предшествовавшие революции. Можно до мельчайших подробностей восстановить в памяти конкретную обстановку какого-нибудь футуристического вечера, на котором гремел голос Маяковского, и даже воссоздать эту обстановку в ярких художественных образах. Раскроет ли это характер поэта? И да и нет. Да — потому, что к длинному перечню фактов прибавит еще один, нет — потому, что он выступит в своем обнаженном виде, лишенный обобщения. Асеев, говоря о «футуристическом» периоде деятельности Маяковского, идет по правильному пути — размышляя, а не роясь в воспоминаниях.

Период «желтой кофты» у Маяковского скоро прошел. Но решение молодого поэта ударить по тем, кто торговал искусством и проституировал его, ударить сразу, в лоб, всею силою новых, небывалых слов, представлений, чувств, — оставалось твердым и непреклонным. В желании объединить и концентрировать удар можно найти объяснение его временной коалиции с футуризмом. То, что сейчас представляется лишь документами истории («куски декораций, афиши...»), в то время было «единственным самым», что позволяло поэту держать голову выше. Этой же цели служили и желтая кофта и все те средства эпатации, которыми пользовался Маяковский.

В первых главах поэмы Асеев раскрывает связь Маяковского с футуризмом, дает этому течению правильную, трезвую оценку и ставит его в ряд с другими историческими событиями того времени.

Но все ж
футуризм не пристал к нему плотно;
ему предстояла
дорога — не та;
их пестрые выкрики, песни, полотна
кружила истерика
и пустота;
искусство, разобранное
на пружинки,
железо империи
евшая ржа,
в вольерах искусства
прыжки и ужимки
«взбешенного мелкого буржуа».

Верно, жизненно-правдиво раскрывая образ поэта, Асеев сумел создать своего Маяковского, и чем ярче проступает это — асеевское — в поэме, тем человечнее и живее становится Маяковский, тем ближе он подходит к сознанию рядового читателя. Маяковский, как правильно оценивает его Асеев, поэт, действенная сила которого рассчитана на века. Он — «будущего разведчик», и это его качество обусловлено тем, что он одновременно и «времени сторожевой». Своего времени. В ярком поэтическом образе здесь воскрешена не только одна из важнейших сторон Маяковского, но и раскрыта великая правда нового, социалистического искусства.

Много поэтической умелости и настоящего чувства вложил Асеев в раскрытие конкретного содержания известного объективного определения поэта, как народного водителя и народного слуги. Особую значительность приобретают в связи с этим строки, заключающие главу «Осиное гнездо», где силой грозного сатирического оружия разоблачаются враги, орудовавшие вокруг Маяковского. Зашел разговор о том, сможет ли Маяковский писать ямбом, если выйдет специальный «декрет», если это будет нужно народу. Эти несколько слов, сказанные Маяковским: «ну, а я буду писать ямбом», — становятся символическим образом того полного и безоговорочного служения народу, которому всего себя посвятил Маяковский. Асееву надо было здесь не перебирать подробности, а по-новому оценить силу этих слов, их значительность и глубину. Случайная реплика, брошенная поэтом в разговоре на Петровке, имеет основание стать выражением одной из важнейших сторон поэтического образа Маяковского.

В широком эпическом развороте поэмы Асеев нашел возможность для проявления лучших сторон своего дарования. Уже в первых главах он показал себя прекрасным мастером синтетической картины. Маяковского еще нет. Асеев прежде всего создает исторический фон Российской империи, и в воскрешенную силой поэтического воображения обстановку Маяковский входит, как в готовый дом, как человек, действующий во времени и в истории.

Одна из характерных особенностей Асеева заключается в соединении глубокого, проникновенного лиризма с огромной силой публицистического обличения и революционного пафоса. Глава «Маяковский рядом» навсегда останется как один из лучших образцов советской лирики, навеянной Маяковским. Но здесь же, в этой главе, с едкой силой иронии и сатиры изобличены те, кто путался у Маяковского между ногами. В главе «Косой дождь» — одной из лучших глав поэмы — есть много гневных, яростных строк, идущих от самого сердца. Но здесь же бесконечно много глубокой, тонкой лирики. Это — свидетельство богатства художника.

В поэме нет образов, лежащих рядом, на поверхности. В ней нет того, что могло бы быть заменено другим. В ней присутствует та поэтическая точность, которой добивался впервые в определении характера того или иного поэта сам Маяковский.

Среди значительной части литераторов установилась ошибочная точка зрения, что традиция Маяковского сейчас не действительна для советской поэзии, что она умерла вместе с ним, что новая поэзия пойдет по иным путям, отличным от тех, которыми шел он.

Такая схематическая точка зрения вела к неправильному, поверхностному пониманию поэтической традиции вообще.

Некоторые товарищи, основываясь на внешне вполне убедительных данных, говорят, что традиции Маяковского находятся сейчас в забвении, что наша сегодняшняя поэзия далеко ушла в сторону от пути Маяковского. Но, основываясь на таких же данных, можно было бы сказать, например, что наши поэты в самое последнее время укрепили жанр боевой, фронтовой поэзии, продолжив на новом этапе то, что было когда-то начато Маяковским еще в «окнах Роста» и в ряде агитационных стихов. Можно было бы сказать о том, какое развитие получила у нас массовая походная и лирическая песня, о появлении которой страстно мечтал Маяковский.

Но существует точка зрения, по которой наличие в нашей литературе плохих поэтов выдается за доказательство отмирания традиции Маяковского. Поэты, которые пишут неизмеримо хуже Маяковского, поэты, работающие так, как будто никогда не существовало ни Маяковского, ни его поэтического опыта, не могут быть его преемниками, продолжателями его поэтических традиций. Но наличие таких поэтов вовсе не означает, что традиции Маяковского не имеют продолжения.

После Пушкина у нас было несметное множество плохих поэтов (их во все времена больше, чем хороших), но разве кто-нибудь, основываясь на этом, может сказать, что пушкинская линия в русской литературе оборвалась вместе с физической смертью поэта? Правда, Пушкин и при жизни имел своих продолжателей и сторонников. У нас не существует понятия «пушкинской школы», потому что она не является некиим герметически замкнутым элементом, она растворилась во всей русской литературе и для целых поколений русских писателей стала руководящей нитью в их творчестве.

Некоторые наши поэты упорно отстаивают замкнутость «школы Маяковского», канонизируют его приемы, сглаживают его противоречия и по существу призывают к слепому подражанию. В этом, и только в этом они усматривают осуществление заветов Маяковского. Болтовня о пресловутой «генерализации» творческого метода Маяковского заменилась призывом к эпигонству, к копированию готовых поэтических приемов.

Асеев принадлежит к тому поколению людей, которое воспитывалось и мужало вместе с Маяковским, к плеяде первых поэтов революции. Общность и сходство поэтического оружия, служившего Маяковскому и Асееву, обладают и логической и исторической закономерностью; оба поэта объединены общим литературным направлением, общей связью времени, общим врагом, наконец. Если в первых главах поэмы Асеев в известной степени реставрирует старого врага обоих поэтов и сокрушает его, уже морально убитого, то всем течением поэмы он обнаруживает стремление к ломке установившихся приемов, к проторению новых путей, к смелому и решительному новаторству.

А это и есть самый первый завет Маяковского, первооснова его традиции. Асеев выступает как истинный новатор, задумавший и выполнивший первое в русской поэзии произведение подобного типа. Одновременно оно является свидетельством и порождением нового этапа советской культуры, когда литература перестает быть делом частной инициативы и становится не только предметом всенародного внимания, но и действенным фактором жизни, а поэт — человеком, в образе которого воплощаются лучшие стороны его времени. Он впервые становится объективированным героем повествования. Произведение, которое раньше не вышло бы за пределы узкой литературной среды, станет сейчас достоянием самых широких масс народа.

В сознании некоторых читателей творчество Маяковского сложилось как собрание очень острых и очень актуальных стихов, прочно связанных с тем днем и событием, которым они посвящены. Сам Маяковский просил издавать его стихи «летучим дождем брошюр». Но параллельно с этим у Маяковского проходит стремление к созданию монументальной поэзии. Об этом он прямо говорит в таких поэмах, как «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник». Это было стремление не столько к монументальности формы, сколько к монументальности чувства и идейного содержания поэзии; Маяковский выступил в поэзии как яростный противник полуслова и получувства, он возродил в нашем сознании понятие творчества как выражения максимальной напряженности всех душевных сил человека, как полное и открытое их проявление, как предел радости, скорби или гнева. Сказанное им когда-то — «громада любовь, громада ненависть»—имеет все основания стать актуальнейшим лозунгом нашей сегодняшней литературы, знаменем определенного ее направления. Этот второй завет Маяковского, вторую основу его литературной традиции осуществил в своей поэме Николай Асеев. Поэт говорит здесь сильным голосом человеческой страсти, и его

любовь к живому Маяковскому так же сильна, как ненависть к его вчерашним и сегодняшним врагам. В этой поэме есть высокая чистота и принципиальность поэтической идеи, без которой Маяковский не мыслил существования поэзии.

Время Маяковского, если брать его в отдельных второстепенных частностях, стало для нас материалом истории. Асеев отделяет главное от деталей и, рисуя сегодняшнего живого Маяковского, дает нам образ первых лет революции, каким он входит в наше время, и, начиная его, сливается с общим ростом всей страны и народа. Также и сам Маяковский; он существует для нас исторически иначе, чем, например, Пушкин, он предстает перед нами как живой современник, выросший в кругу тех же общественных отношений, в которых живем мы. Чтобы показать такого Маяковского, есть, по крайней мере, два пути. Можно на убедительных примерах продемонстрировать живую силу поэзии Маяковского, работающую и в наши дни. Можно в образах нашего времени, в наших сегодняшних успехах увидеть угаданное Маяковским. Асеев использует обе эти возможности.

Поэма заканчивается картиной новой, социалистической Москвы. Площадь Маяковского. Под ней мимо сверкающей станции идут быстрые и бесшумные поезда московской подземки, о которой мечтал поэт еще за несколько лет до того, как ее гостеприимные двери широко открылись для народа. По площади идут люди, знавшие поэта и помнящие его. За площадью возникают стройные ряды новых больших и светлых зданий. Поэтическое воображение подсказывает, что живой Маяковский здесь, среди этих людей, населяющих столицу, —

И — глянешь в пролет
　　　　　　　　обновляемых улиц:
не тень ли метнулась
　　　　　　　　широкой полы?
Не эти ли плечи
　　　　　　　с угла повернулись,
не шляпой ли машет
　　　　　　　　он издали?

Да, он здесь — «Владимир Необходимович»! Он — и в Москве, и в ущельях Кавказа, и в «протоках парижского сквозняка». Он — там, где жизнь:

И это —
　　　не окаменелая глыба,
не бронзовой маски
　　　　　　　　условная ложь,
а вечная зыбь
　　　　　　　человечьих улыбок,
сердец человеческих
　　　　　　　　вечная дрожь!

Так воспоминание сливается в поэме с мечтой. Так рушатся перегородки десятилетия, прожитого нами без Маяковского. Но для того, чтобы показать живого поэта, мало сказать, что он живой.

Те нити, которыми связывает Асеев Маяковского с нашим временем в заключительных главах поэмы, — лишь завершение большой творческой работы, породившей поэму. В предыдущих главах мы читали о том, как любил Маяковский. Разве его любовь, разве огромность его чувств, их непосредственность—не будут для нас и для наших потомков прообразом новых людских отношений, зарождающихся уже сейчас? Разве беспокойное искусство Маяковского сменится когда-нибудь гладью зализанных рифм и выутюженных чувств? Разве, наконец, весь его образ не станет для нас знаменем раскрепощения человека от круга условностей и привычек, человека, подчиняющегося лишь законам нового, коммунистического общежития? Разве его мудрое бескорыстие не является отличительной чертой коммунистического человека? Для того чтобы раскрыть такую связь Маяковского с нашим и грядущим временем, надо прежде всего показать Маяковского, каким он был в действительности, во всех проявлениях его больших человеческих чувств, а выводы предоставить читателю, который поймет, чем для нас дорог Маяковский. Поэма Асеева ценна для нас тем, что она дает живые и запоминающиеся образы времени, поэтической биографии героя и его окружения.

Живое продолжение поэтической традиции Маяковского предполагает и развитие, совершенствование формы и поэтического мастерства, самой методологии творческого процесса. Бесспорно, что самый принцип индивидуальной характеристики, которым пользуется в этой поэме Асеев, впервые разработан и применен самим Маяковским. Этот принцип состоит в сочетании, точнее — слиянии индивидуального образа человека и типических явлений эпохи в широком понимании этого слова, в подчеркнутом размахе летописной значимости, в параллельном движении истории и человека, в стремлении выявить те исторические условия, которые предшествовали появлению героя, и то будущее, на которое в той или иной степени этот герой влиял. По такому принципу построена поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Асеев в характеристике поэта и друга, естественно, большое место отводит личным впечатлениям и тем фактам, которые могли быть известны лишь ему одному. В его поэме сильнее обнаруживается биографическая сторона. Развивая творческий принцип Маяковского, Асеев в разрешение этой задачи вносит нечто новое, идущее от индивидуальной манеры мастера.

Великий русский критик говорил когда-то, что грядущие поколения судят художника со своей точки зрения, и эти суждения говорят не столько о художнике, сколько о том поколении, которое это суждение выносит. Поэму Асеева можно рассматривать как автохарактеристику нашего литературного поколения, связанного живыми традициями с Маяковским и находящегося уже на рубеже нового этапа советской поэзии и литературы вообще.

Замечательная поэма Николая Асеева радует нас не только как продолжение и закрепление лучших традиций Маяковского, но и как предвестие грядущих достижений нашей поэзии.

«Как человек стал великаном»

Лев Гумилевский

Тема книги М. Ильина и Е. Сегал «Как человек стал великаном» связана с той цепью тем, которые приведены А. М. Горьким в его известной статье «О темах». В той же самой статье А. М. Горький ставит и вопрос о том, как должны, по его мнению, разрабатываться эти темы.

«В нашей литературе, — писал он, — не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой. Как этого добиться? Как сделать просветительную книгу действенной и эмоциональной? Прежде всего — и еще раз! — наша книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода. Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции».

Надо думать, что А. М. Горький, относившийся с огромным уважением к научно-популяризаторской деятельности К. А. Тимирязева, в известной мере исходил здесь из опыта и высказываний своего друга и учителя. К. А. Тимирязев писал:

«Я бы желал, чтобы читатель ясно оценил мысль, что наука оправдывает свое значение своим методом, совершенно независимо от той служебной пользы, которую она приносит... Та форма популярной науки, которая просто рассказывает результаты исследования, только сообщает полезные сведения, с нашей точки зрения, — плохая наука, пожалуй, даже вовсе не наука» (К. А. Тимирязев. Сочинения. М. 1938. Том V, стр. 298—299).

Эту «плохую науку, пожалуй, даже вовсе не науку», В. И. Ленин называл вульгаризацией. В заметке о журнале «Свобода», опубликованной в № 2 «Большевика» за 1936 год, а написанной в Мюнхене еще в 1901 году, В. И. Ленин говорит:

«Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных

М. ИЛЬИН и Е. СЕГАЛ. — Как человек стал великаном. Книга первая. Рисунки А. Комарова. М.—Л. Детиздат. 1940. Стр. 172. Тираж 25 000. Ц. 4 руб. 25 коп.

данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные **выводы** из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и **помогает** ему делать эту серьезную и трудную работу, **ведет** его, помогая ему делать первые шаги и **уча** идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде, преподносит ему «готовыми» **все** выводы известного учения, так что читателю даже и жевать не приходится, а только проглотить эту кашицу».

Кажется, ни один из многочисленных литературных жанров не имеет у нас таких точных, ясных и полных определений, какие для художественно-просветительной литературы даны великими представителями философии, науки и искусства. Тут М. Ильину и Е. Сегал, взявшимся за разработку горьковской темы, оставалось только следовать этим исчерпывающим указаниям, чтобы достойно выполнить свою задачу. Но как это ни странно, как это ни невероятно, М. Ильин и Е.Сегал поступили как раз наоборот: именно в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде они преподносят читателю «готовыми» все выводы учения о происхождении человека и первобытной культуре, взяв науку, как склад готовых открытий, находок и изобретений, а не как арену борьбы, где конкретные живые люди преодолевают сопротивление материала и традиций в поисках верного метода.

Каким образом могло случиться, что М. Ильин, опытный писатель, в соавторстве с Е. Сегал, подошел к разработке взятой им темы с приемами явно неправильными, явно бездейственными, решительно и резко осужденными такими представителями социологии, искусства и науки, какими были В. И. Ленин, А. М. Горький, К. А. Тимирязев?

Несомненно, что М. Ильин и его соавтор пали жертвой прежнего опыта М. Ильина, вынесенного им из работы над «Рассказом о великом плане» и последующими книгами, имевшими такой полный и такой заслуженный успех. Там, где М. Ильину предстояло живописно и убедительно развернуть перед читателем великий план первой пятилетки в его осуществленном виде, дать результаты пятилетки, не касаясь методов осуществления, — сопоставление и противопоставление фактов, столь характерное для литературных, композиционных, стилевых манер Ильина, было возможным, уместным, целесообразным, действенным, художественно убедительным. При помощи их и следовало строить грандиозную панораму осуществленного плана. Но наука не панорама, не склад готовых открытий, не музей, а живой, развивающийся метод прежде всего, не готовое знание, готовый вывод, а борьба с людьми, с природой, с косностью мысли, искусство добывать знания.

И здесь прежний опыт М. Ильина только мог увести его от цели, а не приблизить к ней.

Книга М. Ильина и Е. Сегал задумана как история материальной культуры. Пока авторы представили первую книгу своего труда, заключающую в себе рассказ о происхождении человека и первобытной культуре. И вот, совершенно игнорируя то обстоятельство, что история первобытного человека есть прежде всего наука, имеющая свой собственный метод исследования, свою историю, своих работников, наши авторы вводят читателя прямо в склад готовых знаний, в исторический музей находок, о котором они и рассказывают как случайные посетители. Ощущение науки о первобытной культуре, как склада, как музея, до того органически свойственно авторам, что вся первая глава, названная ими «В невидимой клетке», самую природу представляет читателю, как зоологический сад:

«Если бы в лесу, как в зоологическом саду, висели дощечки с названиями животных, то на опушке елового леса вы увидели бы на деревьях дощечки с такими надписями: «Клест-еловик», «Чиж», «Снегирь», «Синица-московка» и т. д.

С этой-то точки зрения посетителя зоопарка, музея, склада авторы и ведут свой рассказ. Для них все готово, все уже сделано, все расставлено по полкам, по клеткам, по витринам, и авторам нет никакого дела до того, как, кем и когда добыты эти знания, с какими трудами и ошибками.

Авторы не понимают того, что читателю важны не столько знания сами по себе, сколько метод их получения, что и есть истинное знание, ибо только метод дает нам возможность решать задачи, ориентироваться в окружающем мире, проникать в стихию, в законы, ею управляющие. И это непонимание наказывает их самих при первой же попытке сделать самостоятельный вывод из описания музейных экспонатов.

Для подтверждения, например, своего заявления о том, что предками человека являются обезьяны, кстати сказать, заявления неправильного, крайне упрощенного и вульгарно звучащего в самом термине «бабушка-обезьяна», авторы приводят известный рассказ о шимпанзе Рафаэле, наблюдавшемся еще И. П. Павловым. Как известно, Рафаэль разрешил задачу достать высоко подвешенные плоды тем, что нагромоздил друг на дружку стоявшие в комнате кубы. По этому поводу авторы, не зная, что И. П. Павлов пришел совсем к противоположному выводу, восклицают:

«Какое другое животное могло бы вести себя так по-человечески? Можно ли представить себе собаку за постройкой пирамиды из кубиков? А ведь собака понятливое животное».

Такова аргументация авторов в защиту своего утверждения.

Но вот профессор Мантейфель в своей книге «Рассказы натуралиста», приводя примеры сообразительности животных, пишет:

«Медведю почему-то приглянулась зеленая веточка, которая ниже других свисала с дерева и тихо трепетала под дуновением ветра. Долго пытался Борец (кличка медведя) дотянуться до веточки прямо с земли, но все его

попытки были напрасны. Тогда косолапый затейник притащил под дерево несколько очень больших камней и навалил их грудой. Покончив с «постройкой», медведь, пыхтя, взобрался на нее и, ухватившись передними лапами, легко обломил огромный сук, на котором росла занимавшая зверя зеленая веточка».

Книга проф. Мантейфеля и книга М. Ильина и Е. Сегал вышли почти одновременно и под редакцией того же Н. Дороватовского. И так как обе книги, хотя и по разным причинам, не дают читателю никакого понятия о методе научного исследования, без которого невозможно ориентироваться в этих готовых наблюдениях, то не вправе ли читатель, следуя за М. Ильиным и Е. Сегал, притти к легкомысленному заключению, что если обезьяна была нашей бабушкой, то медведь является законным дедушкой? К такому упрощенчеству, к такой вульгаризации учения Дарвина и Павлова может притти читатель, коль скоро представляют ему науку, как склад, как музей, как зоопарк, коль скоро не вводят его в самый процесс исследовательской работы.

Непонимание авторами всей важности исследовательского метода явствует не из того, что они не говорят о нем. Тут, может быть, они опасались, хотя и напрасно, что научный метод окажется недоступным для их читателя. Нет, они сами им не владеют, считают его и для себя ненужным. Отсюда их ошибочные заключения, порою просто поразительно легкие. Вот, например, как авторам представляется «четвероногий друг» первобытного человека, тот самый друг, о котором И. П. Павлов, повторяя слова другого ученого, говорил, что «собака вывела человека в люди»:

«На охоте четвероногий друг помогает хозяину разыскивать дичь. За обедом он сидит рядом, заглядывает в глаза и словно спрашивает: а где же моя доля?»

«Собака не только помогала человеку охотиться, но и возила его на себе».

Вот, по мнению авторов, чем обязан человек собаке. Между тем, собака вывела человека в люди совсем не этим, а тем, что она сторожила вход в пещеру, охраняла человека от врагов, давала ему возможность тем самым *работать, изобретать, мыслить*.

Решив изображать науку как готовое знание, а не как научное исследование, добывающее это знание, М. Ильин и Е. Сегал тем самым отвергли и средство сделать свою книгу действенной, эмоциональной, интересной. Ведь в конце каждого исследования, в результате его находится разгадка какой-то тайны, какого-то явления, какого-то факта, какое-то новое раскрытие действительности. И А. М. Горький правильно и обоснованно считал рассказ о научном исследовании художественной литературой.

Без показа поисков правильного метода, даже такую захватывающую страницу истории первобытного человека, как разгадка загадочных рисунков, обнаруживаемых в пещерах доисторической давности, М. Ильин и Е. Сегал умудрились рассказать в тоне музейного каталога, ни звуком не обмолвившись о том, какого труда множеству исследователей стоила эта разгадка.

Отвергнув указанный А. М. Горьким прямой, органический и единственный путь к созданию художественно-просветительной, действенной, эмоциональной книги, авторам пришлось прибегнуть к другому средству для того, чтобы привлечь читателя. Средством этим и оказались те самые шуточки и прибауточки, без которых еще многим наука кажется скучной и неинтересной.

Этими шуточками буквально испещрена вся книга.

«Как описать бабушку героя, ту самую бабушку-обезьяну, от которой мы ведем свой род, когда ее давно уже нет на свете? Портрета ее у нас не сохранилось, потому что, как известно, обезьяны рисовать не умеют. Та встреча с предками, о которой шла речь в предыдущей главе, могла бы произойти только в музее. Но даже в музее было бы нелегко увидеть нашу бабушку целиком, потому что от нее осталось всего только несколько косточек да две пригоршни зубов, найденных в разных местах Африки, Азии и Европы. Обыкновенно бабушки остаются без зубов; тут зубы остались без бабушки».

Это не случайность, это стиль книги. Вот следующие за этими строки:

«В то время как человек давно уже вышел из тропических лесов и стал на ноги во всех смыслах этого слова, его ближайшие родичи — гориллы, шимпанзе, гиббоны и орангутаны — так и остались дикими лесными жителями. Человек не всегда любит вспоминать о своих бедных родственниках...».

А дальше повсюду рассыпаны шутки:

«Ведь Рафаэль был ловок, как обезьяна».

«Только не говорите кассиру, что вы едете в каменный век. Если вы скажете ему о своих намерениях, вам, чего доброго, придется отправиться не на корабль, а в сумасшедший дом».

«Свинье не нужно учиться рыть, потому что она так и рождается с рылом».

«Мы надели на голову шапку-невидимку, и никто нас не замечает».

Шуточки и прибауточки, составляющие половину текста, обращены к детям... И вот начинает вдруг казаться, что мы присутствуем при всем известной сцене, когда отец, стоя на коленях перед ребенком, гримасничает и кривляется, чтобы занять ребенка, а мать, улучив минуту, когда, наконец, ребенок разевает рот, заглядевшись на отца, всовывает ему в рот ложку с этим самым «горьким корнем учения».

Нынешняя неудача М. Ильина в выполнении большой, важной, ответственной, но совершенно новой для него темы является достойным сожаления следствием его предшествующего творческого опыта и писательского успеха, среди которых как-то закоснела творческая мысль писателя, притупилась острота авторского зрения.

А каким бы успехом ни сопровождались достижения, самоуспокоение на достигнутом рано или поздно непременно приводит к поражению.

«Встреча друзей»

А. Ивич

Досадно, когда в середине произведения, заинтересовавшего и своими героями и их судьбой, чувствуешь, что автор поторопился, смял материал и запихнул его кое-как в книгу. Именно так случилось с романом Бражнина, напечатанным в «Звезде».

Роман — об интервенции на Севере. Действие его происходит в Архангельске, на фронте, в каторжной тюрьме белых. Герои — товарищи по гимназии. Двое — на фронте, один в Архангельске, один у белых, один — человек, от политики далекий — попадает в тюрьму и там становится революционером. В сущности, содержание романа — рассказ о том, как разными путями приходили люди одного поколения к революции, к пониманию правоты нового строя. Эта линия романа удачна. Изменение мировоззрения, столкновение выработавшихся до революции взглядов с новыми фактами, заставлявшими почти насильственно эти взгляды пересматривать, — все это Бражнин показал без упрощений, с убедительными психологическими мотивировками. Поступки героев вытекают не только из сюжетных ситуаций, как это часто случается, а из сочетания обстоятельств и психики героя. Они обусловлены индивидуальными качествами человека, средой, в которой он воспитывался и в которой живет, свойствами характера и вкусами. Казалось бы, довольно элементарное условие для художественного произведения. Однако очень многие неудачи, особенно произведений о гражданской войне, объясняются именно игнорированием этого требования. Упрощение мотивировок поведения героев убивает их наповал, превращает в кукол с автоматическими движениями. Этой опасности Бражнин избежал, зато события у него превратились в макеты событий.

Илюша — единственный из друзей, оставшихся в Архангельске. Он живет с матерью и братом. Семья дружная. Мать, обрисованная Бражниным очень лирично, соединяет доброту, широкое понимание людей, уменье помогать им, даже известное чутье к политической справедливости, с постоянной мучительной тревогой за судьбу сына. Эта тревога, недоверие к окружению — следствие положения евреев в царской России.

Илюша собирался уехать в Петроград учиться в университете как раз в тот день, когда белые войска подходили к Архангель-

---

Илья БРАЖНИН. — Встреча друзей. Роман. «Звезда». 1939, № 10—11.

ску и поезда перестали ходить. Он встречается с гимназическим другом Ситниковым, красноармейцем, который зовет его уйти с армией. Илюша далек от политических интересов, он даже не заметил, что город под угрозой. Уйти он отказывается, но принимает поручение спрятать пакет, пока за ним не придут. Этот пакет служит потом поводом к сближению с подпольным работником-большевиком, без нарочитой агитации раскрывшим Илюше смысл революционной борьбы. Но долго остаются неясными для самого Илюши подсознательные процессы, которые неизбежно должны привести к определению им своих политических симпатий и к хотя бы некоторой политической активности. Пока же он организует эстетское содружество «Голубого королевства мысли».

Выключая современность, выключая все, что происходит за дверью комнаты, Илюша со своими друзьями занимается художественными импровизациями. Выработан строгий условный ритуал, запрещающий всякое упоминание о политических событиях.

Это голубое королевство, в котором пока еще мирно уживаются Илюша, прячущий большевистские документы, и прокурор белого трибунала — его гимназический товарищ Красков — явления очень характерные для того времени. В таких объединениях некоторая часть интеллигенции пыталась спрятаться от определения своей политической позиции, от мысли, что вне четкого решения — с кем и против кого — жизнь стала невозможной.

Как и должно было случиться, жизнь вторгается в иллюзии и заставляет принять решение.

Удача Бражнина в том, что он без всякой вульгаризации, спешки рисует психологическое состояние своих героев. Изменение миро-отношения приходит в результате медленного накапливания впечатлений, начинается полупоступками в моменты, когда вовсе отказаться от реакции на события невозможно. Бражнин не скрыл трудность процесса внутренней ломки, длительность подсознательного периода, предшествовавшего новому определению отношения к миру и к людям.

Конечно, можно было бы столкнуть Илюшу с белым прокурором, членом кружка, воспользовавшись, например, спрятанными документами, и сразу покончить с неопределенностью переживаний двух героев. Это было бы линией наименьшего сопротивления, и Бражнин правильно отказался от нее. Утонченный эстет, циник, умный и внутренне опустошенный Красков, не верящий в дело интервентов, которое он защищает, но слишком крепко связанный со своим классом, чтобы отказаться от его защиты, не претит Илюше. А когда интервенция входит в дом в ином обличьи — не утонченного эстетства, а грубого насилия, реакция меняется. Оленька, член кружка, влюблена в белого офицера Боровского. Она приводит его на заседание. Этот офицер был виновником смерти старика, отца Илюшиного товарища:

«Перед калифом Илй (имя Илюши в кружке) стоял чужестранец, приведенный на Голубой День его подданной.

Перед Илюшей Левиным стоял офицер Боровский.

Чужестранец, как друг голубянки, мог рассчитывать на благосклонность калифа, но офицер Боровский был неприятен Илюше, даже отвратителен, ибо ему было известно, какую роль он сыграл в истории с Марьей Андреевной.

...И калиф Илий в напряженной тишине приподнялся на троне и, ткнув пальцем в сторону чужестранца, приказал телохранителю и визирю:

— Вывести из дворца!»

Так впервые встала перед Илюшей необходимость определения своей политической позиции. Отвращение к поступкам белых, моральная безупречность большевика, с которым ему приходилось встречаться, приводят его постепенно к пониманию политической неправоты белых, невозможности терпимого к ним отношения.

Он не идет в Красную Армию, инерция нерешительности, боязни поступков еще не преодолена, но когда в конце романа он уезжает из освобожденного Архангельска в Петроград, читатель уверен, что пройденный путь им уже политически осмыслен и определит дальнейшую судьбу.

Эта эволюция сопоставлена с судьбой другого героя — Никишина, более тяжелой, но во многом сходной с судьбой Илюши.

Никишин был в свое время выгнан из гимназии и долго жил в глуши, сторонясь цивилизации, всякой общественной жизни, особенно политики. Это тоже фигура, характерная для части предреволюционной интеллигенции, связанной с богоискательством, отречением от мирской суеты. Никишин в деревне, занятой белыми, импульсивно выступает на защиту старика, избитого белым офицером. За это он попадает в каторжную тюрьму и становится свидетелем самых тяжелых событий — расстрела, избиений, отвратительного террора. Он выступил только против элементарной несправедливости, но оказалось, что этот путь логически привел его к большевизму. Перед Никишиным раскрывается глубокая внутренняя содержательность, стойкость большевиков, с которыми свела его судьба в тюрьме, и после побега с каторги совершенно естественно, рассказывая об ужасах белой тюрьмы, он становится политическим работником, агитатором. И принимает эту роль уже сознательно. Его политические взгляды определились яснее, крепче, чем у Илюши, потому что ему пришлось ближе столкнуться с практикой и идеологией белой армии. Он тоже встречается с Красковым — следователем по его делу. Красков хочет его спасти. Но если Илюша может сойтись с Красковым на почве эстетства, то Никишину, чуждому этим увлечениям, мерзость Краскова, защищающего более элегантными методами то же дело, что и насильники-офицеры, раскрывается сразу. Он еще не проникся идеями большевизма, но уже не может принять помощь Краскова, сохраняя уважение к себе. Ему грозит расстрел, но от помощи он отказывается.

Вся эта линия романа свидетельствует о незаурядной способности Бражнина к глубоким наблюдениям, к убедительным психологическим характеристикам. Его герои не статичны, они меняются на протяжении романа, а направление и темп этих изменений оправданы и свойствами их характеров и ситуациями.

Но значительная часть романа посвящена событиям на фронте и судьбе двух других гимназических друзей — Мити, комиссара батальона, и красноармейца Ситникова, убитого потом в бою.

Подробное описание северной интервенции представляет некоторый познавательный интерес для читателей, мало знакомых с подробностями похода, но лишено всякого литературного интереса. Это — вялое хроникальное изложение событий, в которое автор изредка и не всегда удачно вводит действующими лицами своих героев. Хроникальная часть легко может быть вынута из книги — она не слилась с раскрытием судьбы друзей.

Митя и Ситников, может быть, более типичные образы, чем Илюша и Никишин, так как прообразы их в жизни встречались чаще. Но они не очень удались Бражнину. Здесь есть тривиальность, условность в изображении этих безупречных большевиков. Нет глубоких психологических мотивировок поступков. Индивидуализация образов, которая удалась Бражнину в отношении Илюши, Никишина, Краскова, подпольного работника Марка Осиповича, Вари — девушки, которую любит Илюша, даже белого офицера Боровского, в значительной мере пропадает, когда речь идет о Мите и Ситникове.

Автор словно боится, что эти люди недостаточно понравятся читателям, что они не будут взволнованы их судьбой. Он рассказывает о героической смерти одного из организаторов сопротивления интервентам — Павлина Виноградова, нагнетая трогательные подробности, старательно предупреждая о его судьбе, и достигает совсем не того эффекта, к которому стремился. Напряжение рассказа не усиливается, а ослабляется. Биографии некоторых героев рассказаны анкетно, сжатость характеристик сменяется торопливостью.

Несколько неприятен своей наивной дидактичностью и небогатой символикой самый конец романа, где говорится о несостоявшейся встрече друзей, назначенной ими несколько лет назад на первое марта 1920 года у вывески гостиницы. В этот день на месте только Илюша. И он видит, как снимают вывески, вместо гостиницы здесь советское учреждение. Праздник дружбы не вышел. Но проверка дружбы все же состоялась. Красков ушел с белыми, Митя пришел другом к Илюше, помог ему осознать его дальнейший путь, они вместе горевали о Ситникове, и Никишина нет с ними только случайно. Лучше бы дать читателю самому сделать и этот и более сложные выводы из судьбы героев.

Впечатление от романа двоится. Радость, доставленная книгой, умеряется досадой, что удача оказалась неполной. Но следующих произведений Бражнина ждешь с большим интересом: удастся ли ему, укрепив, усилив те черты несомненного литературного дарования, которые видны в его творчестве, преодолеть недостатки композиции, точнее соразмерить задание со своими литературными возможностями и интересами?

«Минувшая жизнь»

В. Александров

Читая книгу Никифора Махова «Жизнь минувшая», все время вспоминаешь ленинскую характеристику развития классовых антагонизмов в старой России, вспоминаешь то, что Владимир Ильич писал о капитализме, «который разрушает в самом основании старинные формы хозяйства и жизни с их вековой неподвижностью и рутиной, разрушает оседлость застывших в своих средневековых перегородках крестьян и создает новые общественные классы, по необходимости стремящиеся к связи, к объединению, к активному участию во всей экономической (и не одной экономической) жизни государства и всего мира» (Ленин. Собр. соч. Т. III, стр. 296). Многие страницы книги Махова воспринимаются как своеобразный комментарий к ленинской полемике против народников. Между тем это вовсе не экономическое исследование. Это автобиография. Махов, один из деятелей Иваново-Вознесенского рабочего союза, рассказывает о своей жизни, начиная с детских воспоминаний и кончая первыми арестами членов союза (в том числе самого автора) в 1896 году.

К экономическим явлениям автор подходит не как экономист или статистик. Правоту ленинских оценок он подтверждает своим личным житейским опытом. Различные стадии перехода от патриархально-крестьянского хозяйства к капиталистической фабрике для Махова — факты его собственной жизни; он испытал, пережил это. О том, чем в действительности было столь прославлявшееся народниками «соединение промысла с земледелием», он может рассказать как свидетель и пострадавший; он излагает все это не просто для того, чтобы сообщить читателю те или иные полезные исторические сведения; нет, само автобиографическое повествование оказалось бы неполным и непонятным, если бы автор не рассказал об общине или о «сокрушении паромеханическим ткацким станком ручного ткацкого стана». В этой слитности личного опыта с исторически значительными изменениями общественной жизни — большое достоинство воспоминаний Махова.

Те общественные уклады, через которые прошел автор на своем жизненном пути, изображены вместе с вырастающим из них бытовым устройством, семейными и личными отношениями, представ-

---

Никифор МАХОВ. — Жизнь минувшая. Госиздат Ивановской области. 1939. Стр. 142. Тираж 10 000. Ц. 4 руб.

лениями об окружающей действительности. Книга почти энциклопедична; Махов рассказывает, какие колдуны были в деревне; как изготовлялись самодельные спички; как лечили детей от рахита; какие тонкие подходы нужно было применять, чтобы попросить взаймы хлеба; как устраивались работать на фабрику; какие книги читали рабочие; как проникала на фабрику революционная пропаганда. Обо всем этом говорится подробно и обстоятельно, но подробности, эпизоды, образы тех людей, с которыми встречался автор, не загромождают изложения, находят естественное место в рассказе, они выразительны и осмысленны. Сколько содержания, например, в одной такой фразе:

«с хлебозаимодавцами... расплатились начистую: сестра Лукерья была выдана... замуж и с осени хлеб не ела».

Или — о порядках в фабричной казарме:

«В десять часов вечера все должны были лечь спать, чтобы на другой день не дремать на работе. За этим наблюдали строго».

Или, мимоходом:

«баранки, эта роскошь текстильщиков»...

Из воспоминаний о детстве:

«Когда наступила зима, дядя Петя сплел мне лапти. А чтобы они скоро не износились, подделал под них деревянные колодки с шипами спереди и сзади, и я стал в теплую погоду выходить из дому на улицу и ходить к Федотке. Гулять на улице не приходилось, холодно: своей верхней одежды у меня не было, и меня бабушка снаряжала в свою или материну кацавейку, широченную, с длинными рукавами, подпоясывала веревкой или старым рваным отцовским кушаком, а рукава кацавейки засучивала и на голову надевала старую облезлую отцову шапку, которая спадала мне на глаза и не давала хорошо видеть улицу. Я был очень похож на огородное пугало. Но я был доволен, что могу ходить к Федотке, своему товарищу. Федотка тоже наряжался таким манером, и только вместо лаптей ему сплели чуни из веревок, свитых из отрепков льна, и также подделали деревянные колодки. Гулять в таких нарядах было не совсем удобно, и мы больше сидели в избе».

«В этом году мы с Федоткой от плохого питания очень отощали. А нам хотелось растолстеть, чтобы стать богатырями. Богатыри на картинках были все толстые... Стали думать и обсуждать, как растолстеть. И решили: есть больше сухарей и запивать водой... — А еще будем есть сухую рожь: много ее поешь, тоже растолстеешь. — Будем и рожь есть, — согласился Федотка и, немного погодя, добавил: — Только ее у нас в житнице нет, всю перемололи... — У нас тоже нет, — признался я».

«Весной пала наша лошадь... Денег на немудрящую лошадку надо было рублей тридцать, но у нас не было ни рубля... Рублей десять, рассчитывали, даст «сударик» Панфилов под тканье, — больше не даст, так как ему уже были порядочно должны: он уплатил за нас за полгода оброк, а скоро придется платить и другую половину оброка. Больше в год наши ткачихи не могли заткать. И то, что они зарабатывали, на руки наша семья никогда не получала. «Сударик» был вроде казначея нашей семьи, распоряжался заработанными у него деньгами и прежде всего уплачивал за нашу семью оброк и другие подати. Он же, староста церковный, уплачивал раз в год на пасхе попам за требы, а поп только записывал в книжечку долги, когда приходил к нам в дом «со святом». Остальной заработок ткачих уплачивался «судариком» пастуху, кузнецу, коснику, дегтярю, серпнику».

Описание передела земли:

«Соберутся, придут в поле — мера разная: на одну, две, три души колом нечего мерять, начнут делить лаптями. А лапти-то разные. Один своими лаптями смеряет, — выходит по пять лаптей. Другой, у кого лапоть поменьше, промеряет, выходит по шесть. А кто большим лаптищем промеряет, у того и по четыре не выходит. И начнут браниться: — Ты не так меряешь! — Нет, ты не так!..»

Бранятся много и часто. Один из членов семьи уходил на заработки, принес семь рублей. Его жена выносит кусок красного ситца, начинает кроить рубашку своему ребенку. Вмешивается жена брата; семейная ссора: «не семь рублей, чай, за зиму-то добыл», не все заработанные отдал в семью? Тот отвечает, что этот ситец он украл. Ссора разгорается — безобразная, унизительная.

Но как радуются те же люди, когда больной ребенок, который до трех лет ползал, не мог подняться, вдруг встал и пошел:

«— Никишка ходит! Никишка ходит!.. Во время обеда говорили только обо мне, как в именины. Заставляли показывать, как я хожу... В этот день в семье даже не бранились».

Если отношения этих людей друг к другу становятся озлобленными и жестокими, виноваты в этом только те, кто этих людей угнетает.

Простой рассказ, без всяких подчеркиваний и преувеличений, — и тем сильней, тем убедительней выступает все страшное в этой минувшей жизни. Очень хорошая книга. Хотелось бы, чтобы она нашла читателей не только в Ивановской области.

«Наш рост»

А. Медников

Народ Адыге — черкесы — наиболее древние обитатели Кавказа. Письменной литературы до Октябрьской революции не существовало в Адыгее. Только в последние десятилетия, когда адыгейский язык с арабского алфавита перешел на латинскую основу, начался процесс ее образования. Сейчас адыгейская литература находится в стадии формирования литературного языка, собирания и обработки народной поэзии. Очень интересная для филолога, она характерна и тем, что русский литературный язык оказывает большое влияние на процесс формирования адыгейского литературного языка. Множится число переводов русских классиков. Интересен случай с народным поэтом Теучеж Цугом. Друзья читали ему перевод пушкинской «Полтавы». Написанный им после этого второй вариант поэмы «Восстание Бжедугов» получился значительно лучше первого. «Теперь я знаю, как писать поэму», — сказал Цуг.

Лишенный письменной литературы, адыгейский народ создал богатейшую народную поэзию. Уходя своими истоками к отдаленным временам, когда соседями адыгейцев были только нагайцы Кипчакской орды, фольклор сохранил в своих преданиях всю историю жизни народа, подвиги и имена героев — носителей народной славы. Известна огромная сила литературного воздействия его на народ.

Очень интересна фигура гегуако — народных поэтов. В свое время их заметил Горький.

«На Кавказе, в Кабарде еще недавно существовали гегуако — бездомные народные певцы. Вот как один из них определил свою цель и свою силу:

«Я одним словом своим, — сказал он, — делаю из труса храбреца, защитника своего народа, вора превращаю в честного человека, на мои глаза не смеет показаться мошенник, я противник всего бесчестного, нехорошего».

Наши писатели, разумеется, считают себя выше «некультурного» поэта кабардинцев. Если бы они, действительно, могли подняться на высоту его самооценки, если бы могли понять простую, но великую веру его в силу святого дара поэзии!» («Разрушение личности», 1909).

Рецензируемый сборник открывается стихами современного гегуако — Теучеж Цуга.

Недавно умершему Теучеж Цугу было восемьдесят четыре года. До последнего времени он часто приезжал на колхозные поля и пел среди работающих свои песни. Непосредственное, глубокое

Наш рост. Литературно-художественный сборник. Майкоп. Адыгнациздат. 1939. Стр. 127. Тираж 5 000. Ц. 2 руб. 50 коп.

чувство сумел сохранить в себе этот старик. Его наградили орденом. Он поет о счастье:

Я озабочен, я не знаю, —
Как мне принять мою награду,
Страны высокое признанье,
Бесценный дар моей страны.
Когда приму двумя руками,
Не покажусь ли слишком жадным.
Одной рукой — большое счастье
Смогу ли прочно сохранить.

Волнующая лиричность и любовь к своему народу живут в его песнях.

Нет, две руки и с ними сердце
Протягиваю за наградой,
В ней радость моего народа,
В ней — счастья моего залог, —

и «великая вера в силу святого дара поэзии», о которой писал Горький:

Я этот орден принимаю,
Я пронесу его, как воин
Несет высокую награду, —
Награду, взятую в бою.

Новеллы молодого адыгейского писателя Ю. Тлюстена («Унару» и «Гость из Бжедугии») посвящены прошлому Адыгеи. Представляют они собой, по всей вероятности, литературную обработку сказаний, память о которых хранится в горных селениях.

Хаджирет, прозванный Унару, что значит врывающийся в дом, похищает Фатиму — невесту пастуха Ибрагима, пытается ее обесчестить. Фатиме удается убежать. Почти раздетая, замерзшая, она прибегает домой, несколько дней болеет и умирает. Суд в городе, подкупленный Унару, оправдывает его. Но отец Фатимы тут же на суде убивает Унару. Новелла построена на живом и сильном чувстве ненависти и отвращения. Ее внутренняя эмоциональность настолько ощутима, что даже перекрывает собой целый ряд формальных недостатков. Обе новеллы написаны просто и мужественно. Но автор, видимо, находится в той стадии своего творческого развития, когда ему еще трудно преодолеть (вернее, расширить) всю сумму художественных приемов, свойственных народным сказаниям, откуда вытекает его собственное творчество. Характеры его героев несут в себе только какую-нибудь одну особенность и развиваются только в одном направлении. Схематичность и даже излишняя сухость в повествовании еще свойственна новеллам. Но уже видны элементы того, что поможет Тлюстену выработать свою писательскую манеру. Здесь речь идет о пейзажных набросках, об отчетливой живописи, что встречается местами в новеллах.

Совсем на ином уровне находится остальная проза сборника.

Вот рассказ Виктора Шаталова «Сын». Михаила Семенова не зачисляют в Красную Армию потому, что он единственный кормилец старухи-матери. Он

«стройный, с сильно развитой мускулатурой и красивыми чертами лица».

Но ведь здесь нет ни одной черточки, как-либо раскрывающей его живой человеческий облик.

Мать Михаила отправляется в военкомат просить о зачислении сына и на вопрос комиссара — не трудно ли ей будет жить одной, отвечает:

«Да уж об этом и думать не стоит. Какие там трудности? Разве в нашей советской семье может человек быть забытым и одиноким? — и мать засмеялась, не удержав слезу радости».

Затем комиссар зачисляет сына в танковую часть, и мать провожает его. На этом все кончается. Большое событие в жизни матери (уход сына в армию), чувство подлинного патриотизма сведены здесь к упрощенной схеме, показаны фальшиво и безжизненно.

В рассказе А. Артуновского «В старом парке» в сентиментальной манере времен карамзинской «Бедной Лизы» написано о дореволюционном провинциальном театре. Артистка Таня за необходимые ей для игры костюмы, купить которые она не в состоянии, отдается местному меценату купцу Карапету Тарасовичу. Вокруг этого события развертывается действие рассказа. Весь он переполнен тем, что принято называть литературными штампами, то есть заведомо известными, затасканными, «постоянными» характерами и поступками героев. И, едва принимаясь читать рассказ, знаешь уже все, что произойдет в конце. Потому что антрепренер Серов, помогающий Карапету Тарасовичу — «кулак и выжимает из всех свою выгоду». А сам Карапет Тарасович — всем надоевший, знакомый «литературный» купец:

«У него был мясистый нос, отвислый подбородок и огромный шарообразный живот. Его заплывшую физиономию украшали черные, как маслины, чувственные и хитрые глазки».

Характерен и другой отрывок:

«На эту скамейку (где любила сидеть Таня. — *А. М.*) не будут приходить проливать горькие слезы юноши и девушки, оплакивая разбитые мечты, несбывшиеся надежды. Кошмары прошлого безвозвратно отлетели в вечность!» и т. д.

Такая напыщенность слога и упрощенство характеризуют и другие рассказы этого сборника и свидетельствуют о литературной незрелости авторов.

Стихам, помещенным в рецензируемом сборнике, также свойственен общий и существенный недостаток. Они не самостоятельны. В стихотворении М. Кузьминова «Верность» девушка прощается с любимым, уходящим в Красную Армию:

Догорели вспышки зорьки ранней,
Уезжал смуглявый на Восток...
Девушка миленку на прощанье
Подарила вышитый платок.

Рядом помещено стихотворение другого поэта, Георгия Тихонова, на ту же тему. Там мы находим точно такие же строчки:

Подари мне на прощанье
Свой платочек голубой.

Стихи Г. Тихонова, М. Кузьминова и других не только темой и поэтическим складом напоминают нам целый ряд подобных стихов на этот сюжет, но они не самостоятельны даже строфически. Между тем совершенно ясно, что если два поэта пишут одинаково — один из них не нужен. В «Прощании» Г. Тихонова:

На прощанье я желаю, —
Будь отважен и здоров,
Охраняй страну родную,
Нашу первую любовь...

Или там же:

Я героем, дорогая,
Возвращусь к тебе домой...

Как не вспомнить известной песни Исаковского:

Дан приказ: ему на запад...

«Новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения». Об этом не раз писал и не уставал повторять Маяковский.

Ни Кузьминов, ни Тихонов не сказали в своих стихах ровно ничего нового. И, что гораздо печальнее, они, видимо, не стремились к этому. Немудрено, что в их стихах отсутствует собственное отношение к окружающей жизни и поэтическое своеобразие.

Поэтическая культура стихов крайне бедна. Такие, потерявшие всякую свежесть от длительного употребления, строчки, как «Напевный шум реки в ночной тиши», избитые сравнения: «Затянем песню звонкую, как даль», или случайные, не живописные образы: «Усядемся на гнутом (?) побережьи» (все из стихотворения А. Пономарева «Расставание») и т. д. естественно не останавливают на себе внимания.

Характерно для этих стихов и отсутствие какой-либо выдумки, поразительное однообразие тем. В сборнике три стихотворения различных авторов: Тихонова «Прощание», Кузьминова «Верность», Пономарева «Расставание» — почти одинаковых, написанных на сюжет расставанья девушки с любимым. Такая ограниченность в выборе темы — прямой результат подражательности.

В стихах других поэтов, помещенных в сборнике, то же стремление писать по известным образцам, злоупотребляя чужими интонационными приемами. Например, у Г. Некипелова стилизация под Некрасова:

Вот он, точно нарисован,
Но не тот Иван,
Что когда-то был оплеван,
Вечно полупьян. И т. д.

У того же Некипелова находим полную беспомощность; он подбирает рифму для рифмы, в ущерб смыслу:

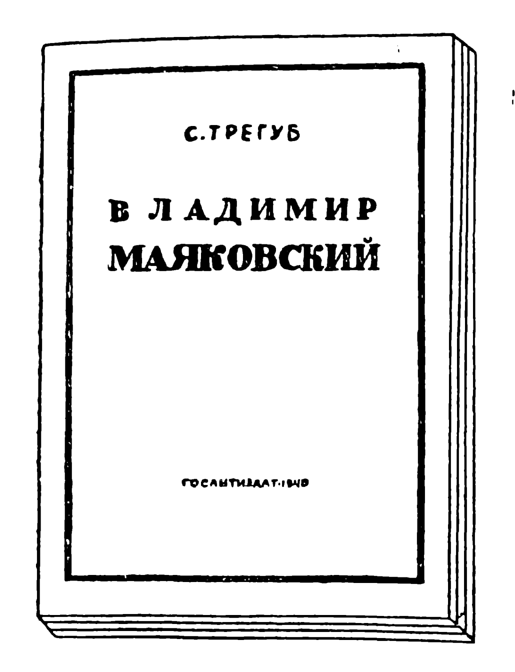
Под знаменами коммуны
Шли Иваны в бой.
Не спасли царя драгуны —
Рухнул рабский строй.

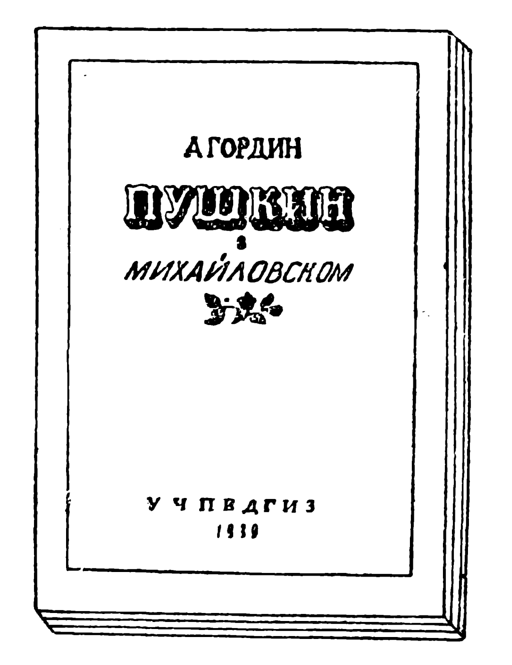
Слово «драгуны» вставлено лишь потому, что рифмуется со словом «коммуны».

Отсутствие каких-либо исканий, инерция подражательности — первое, что бросается в глаза читающему поэтический раздел этого сборника.

Таким образом лучшими в сборнике остаются стихи Цуга и новеллы Тлюстена. Если бы до уровня их поэтической непосредственности и свежести поднялись и остальные авторы — сборник представлял бы значительный интерес.

Коротко о книгах





«Владимир Маяковский»

С. Трегуб в своей книжке подчеркивает постоянную целеустремленность Маяковского, его страстную настойчивую борьбу за новое, революционное искусство. «Не случайно в тогдашнем «Журнале журналов» (май 1917 г.) на одной странице травили поэтического «футуриста» Маяковского, а на другой... «политического футуриста» Ленина!».

Страстность и целеустремленность, умение угадывать то новое, что рождается в нашей действительности, характерны для всего творчества Маяковского. Творчество Маяковского, подчеркивает С. Трегуб, было всегда идейно: «идеи коммунизма — вот основное содержание поэзии Маяковского», «партия большевиков была для него самым дорогим в жизни».

Маяковскому приходилось работать в тяжелых условиях. «Предубеждения, зависть и злоба преследовали его тем ожесточеннее, чем крупнее и значительнее становилось его творчество. Омрачать славу Маяковского пытались и при жизни его и даже после смерти». Враги народа всячески старались умалить значение его поэтического труда, они объявляли его «непонятным» для масс. «Они сразили Маяковского, не сумев сбить его с боевых позиций социалистической поэзии».

В заключительной главе С. Трегуб пишет о том, что борьба за Маяковского продолжается и после его смерти. Нашлись люди, которые стремятся и сейчас ослабить его влияние на современную поэзию, одни пытаются отбросить все его дореволюционное творчество, другие утверждают, что Маяковский был только поэтом эпохи гражданской войны. Но вся эта мышиная возня вокруг его имени не может пошатнуть огромное значение Маяковского. Заканчивая свою книгу, С. Трегуб приводит слова Маяковского, который на вопрос — долго ли проживут его стихи — ответил: «Они будут жить вечно. Великая Октябрьская революция будет жить вечно, а я — ее поэт».

Книга С. Трегуба выпущена Гослитиздатом к десятилетию со дня смерти Маяковского.

С. М.

«Пушкин в Михайловском»

Книга А. Гордина — результат экскурсионной работы в Государственном Пушкинском заповеднике. «Она построена по экскурсионному принципу, дает полный текст экскурсии... Последовательность глав книги соответствует последовательности маршрутов экскурсии», — пишет автор.

Давая подробное описание Петровского, Михайловского, Тригорского и т. д., автор останавливается также на работе Пушкина над произведениями, написанными во время его пребывания в этих местах — «Деревней», главами «Онегина», «Борисом Годуновым» и др., дает подробную характеристику родословной поэта, рассказывает о Ганнибалах, о встречах Пушкина с Петром Абрамовичем Ганнибалом и т. д.

В книге использованы письма поэта и его современников, привлечены основные мемуарные работы о Пушкине.

По широте привлеченного материала

работа А. Гордина перерастает рамки узкого пособия для экскурсоводов. Она несомненно может служить пособием и для учащихся школ, впервые знакомящихся с творчеством Пушкина.

В конце книги даны: описание музея в Михайловском, глава о том, как провести и организовать экскурсию, даты жизни и творчества Пушкина в Михайловском, список произведений Пушкина, написанных в Михайловском, и список работ о Пушкине в Михайловском.

Книга иллюстрирована прекрасными снимками Михайловского, Тригорского и т. д.

Вышла работа А. Гордина в Учпедгизе.

М. Р.

«Встречи с товарищем Сталиным»

В сборник, выпущенный Госполитиздатом ко дню шестидесятилетия товарища Сталина, вошли воспоминания о встречах людей различных профессий с вождем трудового человечества.

Открывается сборник статьей Ем. Ярославского «Сталин—это Ленин сегодня», в которой говорится о роли товарища Сталина как продолжателя дела Ленина. Затем следуют воспоминания А. Стаханова, И. Папанина, М. Громова, И. Бардина, В. Барсовой, В. Молокова, Вс. Вишневского, Б. Иофана, А. Баха, В. Коккинаки, И. Гудова, А. Байкова, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Никулина, Н. Бурденко, Г. Байдукова, О. Леоновой, М. Чиаурели, З. Троицкой, М. Водопьянова, Бюль-Бюля, И. Коробова, И. Соколова-Микитова, В. Гризодубовой, Н. Сметанина, Самед Вургуна, Халимы Насыровой, А. Юмашева, Конст. Борина, Тамары Ханум, М. Демченко, П. Ковардак и П. Ангелиной.

Известные всей стране ученые, академики Бах, Бардин, Бурденко, и вчера еще никому не известные рабочие и колхозники, выросшие под руководством партии в знатных людей страны — А. Стаханов, И. Гудов, П. Ковардак и многие другие, — все говорят о том, как много дают им встречи с товарищем Сталиным. Из разговора с товарищем Сталиным работники самых различных профессий всегда выносили глубокие впечатления, получали прямые практические указания, всегда поражавшие их своей новизной, детальным знанием предмета, о котором шла речь. Об этом очень точно пишет академик Бах: «Каждая встреча с товарищем Сталиным оставляет наибогатейший след в психике, в так называемой душе человека, независимо от его развития, от того места, которое он занимает в обществе».

О заботливости товарища Сталина, о его внимании к людям говорят все авторы сборника. «Я не знаю, спит ли товарищ Сталин в то время, когда идут перелеты. Думаю, что спит очень мало, ибо знаю, с каким волнением следит он за ходом полета, интересуется каждой деталью, каждой мелочью, — пишет тов. Коккинаки.—Любая радиограмма с воздуха немедленно докладывается товарищу Сталину. Каждый час, непрерывно он в курсе всех событий. А когда перелет кончается успешно, товарищ Сталин радуется вместе с нами и даже больше нас. Он вызывает нас к себе, расспрашивает о подробностях перелета, интересуется нашими впечатлениями, заставляет рассказывать о самочувствии, заботливо спрашивает, не устали ли мы, не нуждаемся ли в чем-нибудь».

Одно чувство объединяет все статьи— это чувство любви и благодарности к товарищу Сталину.

А. Р.

«Сергей Миронович Киров»

В воспоминаниях ленинградских рабочих, собранных в этой книге, нет общих слов и рассуждений. Есть только факты, относящиеся к ленинградскому периоду деятельности Кирова, и в свете этих фактов ярко вырисовывается сталинский стиль руководства, осуществлявшегося великим трибуном революции, очевиднее становятся особенности Кирова как политического деятеля, организатора, пропагандиста, человека.

Борясь за выполнение Путиловским заводом плана выпуска тракторов-пропашников, Киров так обучал одного начальника цеха искусству воздействия на рабочую массу:

«— Растолкуйте всем, связанным с производством пропашников рабочим, что пропашники, посланные вами в Среднюю Азию, — это больше хлопка. Больше хлопка — это больше мануфактуры. Больше мануфактуры — это больше белья, рубах, простынь, платков — больше зажиточных рабочих и колхозников. Вот когда вы все это разъясните по-настоящему, по-большевистскому, вот тогда и дело у вас пойдет по-большевистски, по-сталински».

О том, что сам Киров в совершенстве владел этим методом воздействия, свидетельствуют все рассказы, собранные в книге. В них возникает образ человека обаятельного, мудрого, скромного и отзывчивого.

Комсомольцы Гдовских сланцевых рудников ставят Кирова в известность о тяжелых условиях своей работы. И он немедленно приезжает, чтобы лично проверить факты и срочно принять меры; рабочие жалуются Кирову на отсутствие махорки — и махорочная проблема разрешается в несколько дней; партийный бюрократ направляет больного рабочего на тяжелую для него работу, мотивируя это тем, что «каждый коммунист обязан отдать свою жизнь за партию» — и Киров разоблачает лицемерную сущность этих слов, он посылает рабочего в совхоз, где тот может восстановить свое здоровье и напутствует его следующими словами: «Когда это нужно, когда нет другого выхода, тогда коммунист имеет право умереть за свою великую партию. Но в первую очередь коммунист обязан жить». На одном заводе Киров замечает рабочего, обезображенного экземой — все попытки лечения пока ни к чему не привели; Киров велит немедленно звонить в Здравотдел, созвать консилиум крупных специалистов, принять все меры — и через год «неизлечимо» больной ходит с абсолютно чистым лицом. В каждом рассказе о Кирове приводятся многочисленные факты такого рода.

Но, заботливый в отношении своих, Киров умел быть непримиримым к врагам. В этом смысле очень интересны воспоминания Карпухина, Стернина и Кочергина, запечатлевшие некоторые эпизоды из истории разгрома зиновьевской банды ленинградскими большевиками под руководством Кирова.

Книга выпущена Лениздатом.

Т. М.

«К. Циолковский»

Редакционно-издательский отдел Аэрофлота выпустил книгу, посвященную памяти гениального русского самородка К. Циолковского. В сборнике собраны статьи и воспоминания родных и друзей Циолковского, а также очерки советских журналистов об ученом, появившиеся в свое время в прессе. Авторы — В. Циолковская, жена покойного, его дочери Л. Циолковская и М. Костина, врач Сиротин, наблюдавший Циолковского в последние месяцы его жизни, литераторы Я. Перельман, Л. Кассиль, Н. Крэн и др.

Все эти материалы воссоздают своеобразный облик великого ученого, тяжелый жизненный путь, пройденный им, и ту обстановку, в которой протекали последние годы его деятельности. В статьях Б. Воробьева, Н. Тихомирова и Я. Перельмана дано также популярное изложение научных идей Циолковского и охарактеризована его колоссальная роль в развитии теории и практики дирижабле- и ракетостроения. О громадном размахе творческой мысли Циолковского свидетельствует уже один перечень написанных им и в значительной своей части еще неизданных трудов, приводимый Б. Воробьевым. В этот перечень входят книги и статьи по аэростатике, аэродинамике, астрономии, геофизике, философии, биологии, физиологии и т. д. Мало кому известно, что Циолковский отдал дань и художественной литературе: его перу принадлежат научно-фантастические романы «На луне», «Вне земли» и др.

Великая социалистическая революция чрезвычайно увеличила творческую продуктивность ученого. Об этом свидетельствуют следующие интересные данные: та часть литературного наследства Циолковского, которая охватывает около сорока лет его дооктябрьской деятельности, составляет около пятидесяти напечатанных произведений и восьмидесяти рукописей, в другую же, послеоктябрьскую, группу его трудов входит около ста напечатанных работ и свыше четырехсот пятидесяти рукописей.

Наиболее интересную часть книги составляют, конечно, мемуары самого Циолковского. Они содержат ценные сведения о детстве Циолковского, о старой провинции, о его педагогической деятельности и т. д. Замечательны страницы, описывающие первые научные опыты Циолковского, его раннюю страсть к изобретательству.

Я. Р.

«Английские консерваторы у власти»

Основываясь на богатом фактическом материале и признаниях консервативных деятелей, автор этой книги, английский публицист Саймон Хэкси, разоблачает империалистический характер современной «демократической» системы Британии, показывает вырождение английских «демократических» форм правления в послушное орудие небольшой

группы промышленных магнатов и финансовых дельцов.

Огромная часть консервативных депутатов, пишет Хэкси,—наниматели, капитаны индустрии. Сто восемьдесят один консервативный депутат состоит в правлениях различных фирм, занимая там в общей сложности семьсот семьдесят пять директорских постов. Но эти цифры далеко не исчерпывают дела. В действительности все консервативные депутаты так или иначе связаны с промышленным и финансовым капиталом. Они или являются крупными держателями акций, или принадлежат к семьям, контролирующим важнейшие отрасли промышленности.

Круг финансовых интересов консервативных деятелей весьма обширен. Он охватывает разнообразнейшие торгово-промышленные области, начиная с военных заводов и кончая банями и прачечными. Консерваторы хозяйничают в колониях и английских доминионах. Они вложили огромные деньги в промышленность почти всех европейских и американских стран. И вся политика консерваторов — и внутренняя и внешняя — имеет своей целью увеличение и охранение этих богатств. Показателен в этом отношении ответ Невиля Чемберлена на внесенное в июне 1938 года предложение наложить эмбарго на поставки генерала Франко. Премьер-министр отверг это предложение на том основании, что оно может поставить под угрозу сорок миллионов ф. ст., вложенные британскими капиталистами в предприятия на территории франкистов.

Но характеристика консервативных «избранников народа» будет не полна, если не отметить еще одну весьма любопытную особенность. Консервативные депутаты связаны между собой не только хозяйственными и политическими интересами, но и узами близкого родства. Правительственное большинство палаты общин — это поистине одна большая семья. Многие члены ее являются потомственными депутатами.

В книге помещено несколько схем и карт, помогающих читателю разобраться в экономических и семейных связях консервативных деятелей.

Издана работа Саймона Хэкси «Английские консерваторы у власти» Соцэкгизом.

В. Л.

«Молодые годы»

«Молодые годы» — так называется литературно-художественный сборник, посвященный 15-летию Узбекской Советской Социалистической Республики, изданный в Ташкенте в Детюниздате.

В предисловии, предпосланном сборнику, подробно рассказывается об Узбекистане: «В Средней Азии вода — это хлеб, это сытость, это жизнь». Но все ирригационные сооружения находились в руках богатых баев, и труд для узбекского народа в царское время был рабским трудом на ханов и баев.

Теперь в Советском Узбекистане выросла мощная социалистическая промышленность, на колхозных полях собирается богатый урожай хлопка — «белого золота» Средней Азии; работы на строительстве каналов превратились в радостный праздник. Молодежь Узбекистана с энтузиазмом участвовала в строительстве Большого Ферганского канала. Девушки и женщины наравне с юношами выходят на хлопковые поля, стоят у станков, идут в школы, заполняют высшие учебные заведения. С каждым днем растет творческая активность молодежи Узбекистана.

Помещенные в сборнике рассказы повести, очерки и поэмы отражают старый и новый быт узбекских юношей и девушек. В лирической поэме «Попов Владимир» Б. Петрова рассказывается о работе молодого ученого в геологической разведке. Забитая, бедная девочка Халима Насырова становится знаменитой узбекской певицей и депутатом Верховного Совета УзССР («Песня о счастье» Ю. Арбата). О том, как строился Ферганский канал, пишет Б. Липко в очерке «Один день». Следует отметить отрывок из романа «Приговор» Вл. Хабура, в котором описано столкновение красного отряда с отрядом басмачей на Восточном Памире, и отрывок из повести «Марина» А. Удалова, рисующий быт узбекской деревни.

Сборник открывается стихотворением, посвященным товарищу Сталину.

Е. У.

ПЯТИСОТЛЕТИЕ «ДЖАНГРА»

Героический эпос калмыцкого народа

Е. Сикар

В сокровищницу произведений мирового искусства фольклор входит как один из наиболее значительных и драгоценных ее разделов. Коллективным творчеством народа «издревле даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы», — писал А. М. Горький в статье «Разрушение личности».

Каждый народ нашей страны хранит как ценнейшее достояние народный эпос, видя в нем отражение своих исторических идеалов и чаяний, образы героев борьбы за свое свободное существование. Народы любили и любят своих геров-богатырей, защитников родины, будь то Игорь из «Слова о полку Игореве», Микула Селянинович, Илья Муромец или Добрыня Никитич из русских народных былин, Манас — из одноименного киргизского эпоса, Давид Сасунский — из армянского или Кобланды — из казахского. На протяжении веков народы вкладывали в эти образы свои представления о героическом, свои заветные думы и надежды, свои страстные, волнующие призывы к борьбе за счастливую трудовую жизнь, за независимость от иноземцев, за торжество народного благополучия.

Все это с исключительной полнотой и яркостью ощущается каждым, кто знакомится с эпосом «Джангар», — монументальным, величественным произведением калмыцкого народа.

Эпопея «Джангар» — любовь и гордость Калмыкии. 500 лет прошло с тех пор, как древний кочевой народ, народ-воин, создал лучшее произведение своего поэтического гения, но мысли и чувства, которые вдохновляли героев эпоса, сохранили и посейчас свою жизненность.

Чтобы по достоинству оценить эту эпопею, нужно помнить, что она сложилась и оформилась как единое целое произведение на заре калмыцкой государственности, в сороковых годах пятнадцатого столетия. Сами же сказания, легшие в основу эпоса, истоками своими уходят в еще более далекую глубь времен.

«Джангар», насчитывающий в переводе С. Липкина свыше 13 тысяч стихотворных строк, представляет собой цикл героических песен о легендарном калмыцком богатыре Джангре и его двенадцати соратниках. Каждая песнь является законченным произведением со своим самостоятельным сюжетом.

Все песни калмыцкой эпопеи органически связаны единой идеей борьбы за счастье и величие своей страны. Любовь к родине, преданность народу, ненависть к поработителям — вот важнейшая духовная сила, которая обусловливает чувства беспредельного патриотизма и самоотверженности и связывает в эпосе всех героев-патриотов: Хонгра, Джангра, Савра, Санала, Цеджи, Мингйана и других.

С огромной любовью и задушевностью рассказывается в эпосе о беззаветном патриоте-богатыре Хонгре, любимейшем герое калмыцкого народа. Народ воплотил в этом центральном образе эпоса свои высокие и бессмертные качества: храбрость, любовь и верность своей родине, мудрость, душевную чистоту, исполинскую силу. Хонгор неуклонно помнит о своем гражданском долге и в решительный час готов пожертвовать жизнью во имя благополучия родины. С именем Хонгра связаны наиболее блестящие эпизоды борьбы богатырей страны Джангра с внешними захватчиками. Во всем блеске героизма вырисовывается Хонгор, когда он один остается для защиты страны Бумбы, в которой живут и действуют богатыри. Хонгор полон отваги, бодрости, уверенности в своих силах и в этом отношении подчас превосходит своего пред-

водителя Джангра. Сколько житейской мудрости, проницательности и глубины в его ответе Джангру, не пожелавшему пустить Хонгра на поединок с сильным и коварным врагом:

Хонгор сказал: «Неправильны ваши слова.
Заговорит обо мне людская молва:
«Струсил перед мангасским посланцем он,
Справиться не сумел с чужестранцем он,
К помощи хана, к помощи войска прибег».
Нет, не бывать позору такому вовек
У достославных дербен-ойратов, нойон!
Ведомо каждому: с горных скатов, нойон,
Воды стремятся прямо в ложбины всегда;
Делатель должен вкусить от его плода;
После заката — летнему зною конец,
После кончины — счастья не знает боец,
То, что случится, — находится впереди...

Узнав, что на родину посягают враги, Хонгор первым вступает в неравный и страшный бой с бесчисленным количеством воинов свирепого хана Мангна и с львиной храбростью отстаивает каждую пядь земли. Потрясенные доблестью и героизмом Хонгра, богатыри бросаются ему на помощь и уничтожают насильников. Не менее характерен эпизод борьбы Хонгра с Беке Цаганом. Но прежде чем рассказать о нем, следует отметить, что в «Джангре» народ выразительно подчеркивает свою ненависть к человеческой бойне во имя грабежа и насилия, свои стремления к мирной трудовой жизни, справедливости и всеобщему содружеству.

Внимание читателя привлекают картины неисчислимых несчастий и бедствий, причиняемых народу грабительскими и захватническими войнами.

Очень характерно, что калмыцкие богатыри никогда и ни на кого не подымают первыми оружие. Они не питают никаких воинственных замыслов и захватнических стремлений. Свои мечи богатыри обнажают лишь для того, чтобы предотвратить вражеское нашествие, защитить родину. «Оберегая родимый край от врагов», патриоты Бумбы побеждают и отметают все препятствия. Иноземный хан Хара Киняс, вопреки воле народа, подстрекаемый военной кликой, стремится покорить страну Бумбу, поработить «сильный, богатый народ». Захватническая грабительская политика врага очень ярко и правдиво выражена в кичливой речи посланца властителя Киняса — Цагана:

Молвил Цаган: «Я грозою народов слыву,
Злобного хана Киняса я исполин.
Еду я, чтобы разрушить твою бумбулву,
Еду я, чтобы детей превратить в сирот,
Еду я, чтобы в раба превратить народ,
Еду я, чтобы нетленных жизни лишить,
Еду я, чтобы людей отчизны лишить,
Еду, — загнать их в заброшенные места,
Еду—забрать их четыре вида скота [1],
Еду я — разгромить богатырскую рать,
Еду я — гордого Хонгра в полон забрать...

Описывая Хонгра, выступившего против Цагана, создатели эпоса всячески подчеркивают, что его легендарная сила основана прежде всего на правде и справедливости. Вступая в бой с грозным врагом, богатырь чувствует, что за ним стоит народ. Это удесятеряет его отвагу. Неотразимая сила Хонгра ярче всего сказывается в его словах:

Сила моя — несметный великий народ.
Он забывает в сражениях слово: назад!
И повторяет в сражениях слово: вперед!
Бумба — моя отчизна, где каждый— богат,
Все родовиты, нет бедняков и сирот,
Смерти не знают в нетленной отчизне там,
И мертвецы возвращаются к жизни там,
Этой страной враг никогда не владел:
Стал я бронею мирских и духовных дел!

Каждый богатырь калмыцкого эпоса отличается ярко выраженными индивидуальными чертами и удивительными способностями. Так Джангар наделен такой сверхъестественной силой, что, будучи ребенком, побеждает жестоких насильников, покоривших его родину. Богатырь Алтан Цеджи во всей вселен-

1 Четыре вида скота: лошади, овцы, коровы, верблюды.



ной прославлен своим светлым умом, которому открыто все, что происходило в мире 99 лет назад, и все, что произойдет на 99 лет вперед. Джилган — златоуст, которого «никто не превзошел в искусстве словесной игры». Доблестный Энге Бий знаменит своей ловкостью и меткостью стрельбы. Мингйан — носитель идеала красоты, «первый красавец вселенной». Гюзян Гюмбе воплощает идеал образованности,— так, этот богатырь рассказывает, вступая в спор, историю государства и религии за тысячу один год.

Живое и яркое представление о героях великого калмыцкого эпоса, воплощающих в себе лучшие и привлекательнейшие черты народа, мы получаем, ознакомившись с их мудрой клятвой. Популярность клятвы так же необычайна, как и герои-богатыри, давшие ее. В любом уголке Калмыкии можно услышать заповеди этой клятвы. С потрясающей силой звучит она сейчас, буду-

чи созвучна глубоким патриотическим чувствам трудящихся Советской страны:

Крепкую клятву дали друг другу бойцы:

«Жизни свои острию копья предадим,
Мысли свои державе родной посвятим;
Да отрешимся от зависти, от похвальбы,
От затаенной вражды, от измен, от алчбы;
Груди свои обнажим и вынем сердца
И за народ отдадим нашу кровь до конца;
Верными Джангру, едиными будем вовек
И на земле будем жить, как один человек;
Да никогда богатырь не кинется вспять
Вражью завидев неисчислимую рать;
И да не будет коня у него, чтоб не мог
Вихрем взлететь на самый высокий отрог...
И да не будет страшна никому, никогда
Рассвирепевшего океана вода...
И да пребудем бойцами правдивыми мы,
И да пребудем всегда справедливыми мы...

Подобно тому, как в Грузии, если человек совершил героический поступок, крестьяне вместо похвал цитируют благозвучные, мудрые строфы Руставели, так и в Калмыкии благородные слова присяги неоднократно сопровождали бойцов в тяжелых испытаниях и мощно звучали, когда они победителями возвращались в родной край. Это убедительно говорит о неиссякаемой поэтической и идейной силе национального эпоса Мужественные эпические строфы «Джангра» звучали в годы гражданской войны как боевая песня, как призыв к упорной борьбе со всеми, кто посягал на родную землю. Воздействие эпоса было настолько велико, что утомленные после походов конноармейцы-калмыки, прослушав песни «Джангра», как герои, «дневки не делали днем и не спали по ночам», «в знойные дни забывали про зной, ночью о тьме забывали ночной», преображались и с новой силой обрушивались на многочисленных врагов, громя и уничтожая их.

В «Джангре» даны и тончайшие, обаятельные образы женщин. Верные подруги богатырей — Герензан, Зандан Зула, Ага Шавдал и др.—мудры, решительны и смелы. Мы видим их готовыми к суровым испытаниям и мужеству, воодушевленными великой идеей справедливой войны против иноземных врагов. Так, жена богатыря Хонгра, Зандан Зула, вместе с ним остается «на страже родной земли».

Когда несметные полчища захватчиков окружили их и, казалось, гибель неизбежна, Зандан Зула не теряет самообладания. В минуту опасности она прежде всего заботится о спасении Хонгра, отважного воина и любимого народом вождя. Вот к ней прилетел быстроногий конь Лыска — он может спасти ее от буйной рати иноземцев. Но Зандан Зула, «по всем правилам оседлав скакуна», шлет его на спасение Хонгра — надежды и опоры всей Бумбы. Стойко переносит она все тяготы и страдания плена у свирепого хана Шара Гюргю.

Очень интересен образ Герензал — мудрой, целеустремленной женщины-патриотки. Она твердо помнит об обязанностях сынов родины, и когда ее муж в решительный час оказывается в стороне от борьбы, она призывает его к верности общей цели, вдохновляет к подвигу во имя этой цели. Высокие моральные чувства руководят поступками калмыцких красавиц. Некоторые из них принимают горячее участие во многих опасных сражениях богатырей и часто оказывают им большую помощь. Пленяет образ богатырской девушки-воина в песни «Битва Мингйана с Кюрменом—ханом могучим», завоевавшей подвигами всенародную славу.

В «Джангре» полно и ярко запечатлены также и боевые подвиги юных смельчаков. Дети, в представлении творцов калмыцкого эпоса, должны быть в нужный момент способны на геройство и готовы к сокрушительному отпору, если враг попытается посягнуть на родную землю. Джангар так говорит своему сыну Шовшуру:

Знай, мальчуган: от отца рождается сын,
Чтобы надежной опорой родине стать.
Помни, что Бумба в тебе нуждается, сын!

Дети в поэме являются активными участниками всех событий и живут, как и их отцы-богатыри, заботами о благополучии и процветании родины. Народная творческая фантазия наделила детей лучшими чертами характера. С честью они выполняют поручения народных вождей.

Кто из читателей эпоса может забыть описание победы трех мальчуганов — сыновей Хонгра, Джангра, Цеджи — над опаснейшим врагом, покушавшимся на национальную независимость родного им народа. Едва ли мы найдем в мировой эпической поэзии еще такие живые, красочные картины геройства юных патриотов, спасших родину и народ от насилия и рабства. В эпосе много прекрасных описаний быта и досуга ребенка, его игр и веселья. Мы видим, как с малых лет на охоте, в играх и военных упражнениях складывается характер будущего героя, воспитываются непреклонность духа, бесстрашие, мужество и сила. Благородный и смелый мальчик Шовшур успешно охотится на зверей в дальнем лесу, чтоб «накормить отца и милую мать». Он отзывчив к горю жителей своей страны. С большой поэтической силой показана прямота и непосредственность его характера, глубокое понимание им своего ратного долга. Наиболее впечатляющий эпизод — выступление Шовшура в поход против злейшего врага человечества, страшного Шара Гюргю. Ворвавшийся в полчище грозных врагов, статный Шовшур громит их направо и налево, «лишь подневольных одних бедняков щадя», а его храбрость увлекает в бой и всех остальных бойцов.

Передаваемые из поколения в поколение сказания о богатырях впитывали в себя много элементов мифологического, фантастического. Из этого переплетения древнейших мифических сказаний (основа героического эпоса) с наиболее красочным и духовно ценным из эпохи наивысшего расцвета феодальной Калмыкии, когда эпос оформился в одно целое, и возникают те невероятные батальные сцены и приключения, те удивительные события и поступки героев, которые мы в обилии обнаруживаем в «Джангре». Мифические элементы, фантастика и сказочная гиперболизация не нарушают общего реалистического строя национального эпоса, а являются средством показать лучшие народные черты, показать, какими исполинскими силами обладает народ, выступающий на борьбу за свою свободу и независимость.

Как и «Слово о полку Игореве», калмыцкий эпос богат образно-символическими элементами. Поэтическое олицетворение, художественный параллелизм, различные сравнения из области природы, блестящие гиперболы — все это щедро использовано в героической эпопее. В связи с этим следует отметить живую неразрывную связь мира природы и мира человека в «Джангре». Это одна из замечательных сторон поэмы.

Природа принимает самое деятельное участие в подвигах легендарных богатырей. Звери, животные и растения, земные и небесные стихии живо откликаются на победы и поражения, радости и страдания Джангра и его верных, непоколебимых соратников. С какой выразительностью описана, например, скорбь природы, когда злобный враг захватил в плен героического защитника родины Хонгра и, глумясь, привязал его к хвосту скакуна:

Птицы лесные летели с утра дотемна,
Целые стаи следовали над ним,
Пели — напев их звучал рыданьем одним!
Ехал горами — к нему из логов и нор
В горе бежали когтистые жители гор,
Звери, неведомые странам земным,
Жалобно воя, следовали за ним.
Ехал морями, где много таится бед,—
Рыбы морские сбирались на каждой мели,
Выпученными глазами глядя вослед.
Ехал он степью—коленчатые ковыли
Стебли вытягивали, печально звеня.

Стихийные силы природы помогают героям побеждать врагов. Так, дождевая вода потушила огромный костер, в который враги бросили Хонгра. Вместе с богатырями Джангра на врагов, возглавляемых лютым Хара Кинясом, налетают пронзительные ветра, в бой вступают кони, дикие звери, проносится буря, грохочут громы и т. д.

Роднят русский и калмыцкий эпос обильные эпитеты и сравнения, взятые также из мира природы. Богатыри сравниваются с барсами. Хонгор сравнивается со львом, соколом, волком. Сын Джангра — Шовшур — с боровом (это животное было у калмыков символом силы), Джангар — с орлом, Савар — с коршуном, белым ястребом и др.

«Джангар», как мы писали, сложился в 40-х годах пятнадцатого столетия. К этому времени относится победа, одержанная калмыцким полководцем Эсеном над войсками китайского императора, и объединение разрозненных и раздробленных калмыцких племен в мощное, независимое кочевое государство, зани-

мавшее обширное пространство на кряжах Алтая. Географическое положение Калмыкии в непосредственном соседстве с Тибетом и Гоби, освобождение от иноземного владычества, возраставшее экономическое благосостояние страны способствовали установлению политических и культурных связей с другими странами (особенно азиатскими) и расширяло поэтический кругозор народных певцов — творцов эпоса. Все это ярко отразилось и в эпопее «Джангар», где богатыри-герои действуют на огромной географической площади, где перед читателем проходит длинная вереница людей богатого и многообразного мира.

Перекочевки и странствования народа, его бесчисленные военные походы, битвы и приключения, характерный быт калмыцкого народа с его древними нравами и обычаями, состязания, пиршества и т. д. переданы с исключительной художественной выразительностью.

Особая же прелесть калмыцкого эпоса в том, что он проникнут мечтой о народном счастье, неистребимой романтической верой в прекрасное будущее человечества. Герои эпоса живут в сказочной обетованной стране Бумбе, о которой они любовно заботятся, с которой тесно связаны все их героические подвиги, мечты и помыслы. В этой счастливой стране Бумбе каждый человек радуется жизни и в меру своих талантов славит ее. Здесь нет и тени угнетения. Довольство и изобилие, счастье и вечная молодость царят в этом земном рае, где люди не знают болезней и живут «ничего не деля на мое и твое», где природа служит человеку. Поэт С. Липкин очень хорошо и точно передает в своем талантливом переводе эпоса мудрые и звучные строфы, посвященные бессмертной стране Бумбе, которую веками искал порабощенный кочевой народ:

Бумбой звалась благодатная эта страна,
Эта вечно цветущего лета страна,
Где не ведают зим, где блаженно все,
Где живое бессмертно, нетленно все,
Где счастливого племени радостный мир,
Вечно юного времени сладостный пир...
Благоуханная, сильных людей страна,
Обетованная богатырей страна!
В неувядающей блещет она красе.
Там и дожди подобны сладчайшей росе,
Освежающей мир, предрассветной порой
Освещаемый неугасимой зарей.
Волны зеленой травы бесконечны там.
Вольные, легкие дни быстротечны там.
Время проводят в пирах, не бедствуют там...

Чем глубже вникаешь в этот образ, тем больше убеждаешься в правоте М. Горького, говорившего, что устно-поэтическое творчество открывало народу «просвет в другую жизнь, где существовала и, мечтая о лучшей жизни, действовала какая-то свободная, бесстрашная сила» (Горький, «О сказках»). Поэтический образ страны Бумбы собрал в себе, как в фокусе, сокровенные надежды и стремления обездоленных кочевников, и, прежде всего, древнюю мечту тружеников о другой, неведомой, светлой и счастливой жизни. Величайшая устремленность в будущее, высокая пророческая мудрость — отличительные качества «Джангра».

Образ страны Бумбы впервые раскрылся по-настоящему в нашем социалистическом обществе. Сбылось это вещее пророчество гениального творения. Недаром ныне все современные калмыцкие певцы и поэты, воспевая радость и торжество свободной и счастливой жизни, неизменно обращаются к образу «Бумбы» и с любовью и гордостью цитируют стихи эпоса, ставшие былью.

К сожалению, «Джангар» — одно из замечательнейших эпических произведений в мировой литературе — до недавнего прошлого был мало известен за пределами Калмыкии.

Сейчас это произведение становится достоянием всех народов нашей многонациональной страны, а празднование 500-летия «Джангра» выливается в торжество всей советской культуры.

«Собор Парижской богоматери»

Ю. Данилин

Глава французской романтической школы Виктор Гюго (1802—1885) популярен в нашей стране в первую очередь своими романами. Как создателя романтической драмы и реформатора французского стихосложения у нас Гюго знают меньше; публицистическое же, критическое, эпистолярное и автобиографическое его наследие остается вовсе неизвестным советскому читателю. Как ни странно, на русском языке еще не существовало полного собрания сочинений Гюго.

«Собор Парижской богоматери» — не первый роман Гюго. В 1820 году им был уже издан «Бюг Жаргаль» (первая редакция), а в 1882 году—«Ган Исландец». Но как романист Гюго испытал настоящий и шумный успех только после издания в 1831 году «Собора Парижской богоматери».

Жанр исторического романа пользовался большой любовью у писателей-романистов. Во Франции рост этого жанра получил сильный толчок со времени перевода романов Вальтер Скотта, вызвавших целый потоп подражаний. Даже такие писатели, как Бальзак, не смогли устоять перед этой «заразой» и начинали с исторических романов. Подражания Вальтер Скотту не избежал и Гюго.

Влечение к историческому роману (и, глубже, к историзму вообще) определялось особенностями романтического мировоззрения и мироощущения. Романтизм как в своем аристократическом, так и в либеральном и демократическом вариантах являлся реакцией на эпоху Просвещения и завершившую ее революцию. Царство разума, обещанное просветителями, привело лишь к царству чистогана, а великие лозунги буржуазной революции XVIII века—к победе капитализма. В атмосфере разочарования возрождались спиритуализм, религиозная мистика, начиналась поэтизация патриархальной старины — преимущественно средневековья, но вместе с этим пробуждался интерес к отдаленному прошлому национальной истории, культуры и литературы.

Вальтер Скотт в своих романах воспроизводил прошлое Англии, обильно черпая материалы в старинных хрониках, в преданиях и сказках, в фольклоре, во всем антикварном реквизите. Его историзм уже не был условностью, как в литературе XVII и XVIII веков, но формой, сущностью реализма, определившего художественную силу его внешне «романтических» романов.

Прошлое своего народа сначала не привлекало Гюго. В «Гане Исландце» он храбро взялся за изображение неведомой ему исландской старины. Но, полагаясь лишь на воображение, он создал произведение в духе «страшного» или «черного» романа Редклиф, Матюрена и Арленкура. Его герой Ган представляет собой какую-то помесь человека со зверем: В «Бюг Жаргале» молодой Гюго рисует тропический остров Сан-Доминго, где происходит восстание негров против рабовладельцев. Оба эти романа — еще продукт влияний, плохо переваренных молодым Гюго и порою подчинявших его себе.

Пять лет спустя Виктор Гюго уже становится вождем романтической школы во Франции и «свергает» школу классицизма.

В начале двадцатых годов юноша Гюго, находясь под влиянием идеологии Реставрации, симпатизировал реакционно-аристократическому романтизму. Он без обиняков заявил, что история представляется ему «поэтичной лишь под

Виктор ГЮГО. — Собор Парижской богоматери. Пер. с французского Н. А. Коган. Под ред. С. И. Рошаль. Предисл. С. Д. Сказкина, примечания Л. В. Векстерн. Тт. I и II. М. Гослитиздат. 1939. Т. I — стр. 253, т. II — стр. 285. Тираж 50 000. Ц. 2 руб. 75 коп. и 3 руб.

углом зрения христианских и монархических идей». Он писал верноподданнические оды, слагал стихи в честь рождения принцев королевского дома, а его отношение к минувшей революции и к Наполеону было резко отрицательным. Его раннее творчество являлось, таким образом, отражением феодально-католической реакции. Вот чем объясняется антидемократическая и монархическая тенденция его «Гана Исландца» и выпады против Конвента в «Бюг Жаргале».

Но уже с начала двадцатых годов неистовства белого террора Реставрации приводят во Франции к сильному росту общественной оппозиции. Оппозиция ширится и крепнет к середине двадцатых годов, особенно после восшествия на престол Карла X. Во взглядах молодого Гюго наступает кризис, и поэт придает своему романтизму либеральный характер. Этот сдвиг отразился в таких вещах, как «Ода Колонне», где воспевался Наполеон, как «Кромвель» и «Марион де Лорм», где поэт разрывает с миром монархии и дворянской аристократии. После предисловия к «Кромвелю» Гюго становился главой, теоретиком романтической школы.

Перейдя в лагерь оппозиции, где подготовлялась Июльская революция, и найдя здесь опору своим реформаторским целям, Гюго получил возможность произвести своеобразный «переворот» в литературе своим непримиримым отношением к классицизму. Драма «Эрнани» произвела целую бурю и расколола лагерь романтиков на две враждующие группы.

«Собор Парижской богоматери»—первая попытка Гюго создать исторический роман, отвечающий его идее «либерализма в литературе» (см. предисловие к «Эрнани»).

За работу над «Собором» Гюго взялся после Июльской революции и закончил роман в течение пяти месяцев, в январе 1831 года. Такая быстрая работа (она отчасти объяснялась давлением издателя) вообще не противоречила творческим принципам романтизма: ведь поэту-романтику полагалось творить лишь в горячке вдохновения, в «священном безумии», и никогда не исправлять, не переделывать однажды сделанного. Как «вылилось из души», так и должно было оставаться.

Этим принципом, вызывавшим множество справедливых нареканий на «нетрудную литературу» романтизма, с неизбежностью определилась уже самая композиция «Собора». Строение романа неоднородно: фабула не раз прерывается целыми главами рассуждений — о старинной архитектуре, о памятниках народного искусства, о топографии средневекового Парижа и т. д.; в первом издании были исключены три таких главы (вероятно, по настоянию издателя), но Гюго ввел их во второе издание, объяснив в предисловии (к сожалению, оно осталось непереведенным) их «органичность» с точки зрения указанных требований романтической поэтики.

Хаотичность и — следует отметить — непродуманность композиции видны повсюду. Вот характеристика, которую дает «Собору» Лансон, оговаривая, конечно, всю талантливость Гюго: «Завязка романа незначительна, сплетение различных обстоятельств придумано довольно искусственно... Весь интерес книги — в эпизодических картинах... Характеры героев мало жизненны, по существу банальны, взяты совсем поверхностно, силуэтообразно». Романтическая торопливость работы заметна и на диалоге: чувствуется, что это сочиненные, приблизительные, а не настоящие слова того или иного персонажа.

Июльская революция дала сильный толчок французскому национально-патриотическому чувству, подавленному и униженному при Реставрации, которая являлась ставленницей Священного союза и врагом французского народа. Это чувство, носителем которого при Реставрации была французская демократия, проснулось в Гюго после его перехода в лагерь оппозиции и на первых порах отозвалось в «Оде Колонне». Но свое могучее проявление оно получило лишь в «Соборе», где Гюго предпринял грандиозную попытку воссоздать жизнь старинного Парижа на рубеже средних веков и нового времени, показать быт и нравы той эпохи во всем их историческом своеобразии, во всей их живописности. Но теперь он уже не полагался на одно воображение, как в «Гане Исландце». Теперь он обращается к изучению ряда французских хроникеров и историков — Анри Соваля, Дю-Брейля, Пьера Матье, Коллена де Планси, Жеана де Труа и других.

Июльская революция оказала сильное и многостороннее влияние на Гюго в «Соборе». Она сильно повлияла на развитие либеральных воззрений писателя и содействовала его превращению в «свободомыслящего». Если Гюго в сво-

«Одах и балладах» (1822) с тенденциозно-шатобриановским благочестием поэтизировал старинные церкви потому именно, что они отвечали его юношески-пылкому католицизму, то теперь к парижскому собору он относится уже вовсе не с чувством католика. Собор пленяет его лишь как археолога, как любителя архитектуры и старины, как поэта-романтика, воображение которого потрясено нацарапанным на одной из стен загадочным словом.

Обсуждая смысл фразы Клода Фролло: «Вот это убьет то» (то есть книга убьет собор), Гюго комментирует: настанет время, «когда разум пошатнет веру, свободная мысль свергнет с пьедестала религию, когда мир стряхнет с себя иго Рима... печатный станок убьет церковь».

Но такой смысл фразы кажется ему недостаточным, и он развивает целую романтическую философию истории и культуры, утверждая, что изобретение Гуттенберга убьет архитектуру, иначе говоря: проза просвещения убьет искусство и фантазию.

Впрочем, художник исправляет теоретика. Переломная эпоха, которую изображает Гюго, символизирована им в двойственности образа Клода Фролло. Религия уже не может всецело владеть душой архидиакона собора: аскет, ученый, служитель бога, он охвачен бурным сладострастием и, тщетно домогаясь Эсмеральды, то покушается на убийство своего соперника, то подло выдает цыганку палачам. Этот демонический образ католического священника говорит уже об отрицании Виктором Гюго католицизма (тема, к которой Гюго не раз будет возвращаться впоследствии), и он возник у Гюго под очевидным влиянием той антиклерикальной литературы, которая расцвела после Июльской революции.

Наконец, Июльская революция утвердила Гюго и в его отрицательном отношении к абсолютной монархии и к дворянству. Гюго правильно понимал характер короля Людовика XI, подчинявшего себе в XV веке крупных феодалов и вынужденного поэтому постоянно бояться их мести и в свою очередь мстить им с садической жестокостью. Но Гюго этих жестокостей отнюдь не оправдывает. Эпизод с клеткой пленника, связанный Гренгуар, вымаливающий себе жизнь у ног короля, приближенные Людовика XI, сцена казни Эсмеральды — все это картины, в которых романтизм Гюго выступает со страстной силой протеста против бесчеловечности и монархического своевластия. Черными красками изображен и верный слуга трона, дворянин Феб де Шатопер, блестящий, раззолоченный капитан, оказывающийся на деле казарменным забулдыгой, пьяницей и распутником.

Гюго констатирует, что и в Клоде Фролло, и в короле с его присными, и в капитане Фебе нет и намека на гуманность, на человечность. Великая и справедливая мысль. В эпоху Реставрации идея гуманизма была свойственна только лагерю демократии, где она сильнее всегда звучала в учениях социалистов-утопистов. В «Последнем дне приговоренного к смертной казни» она уже нашла у Гюго громкий отклик. Но с еще большей силой, разносторонностью и широтой прозвучала она после Июльской революции в «Соборе».

Правда, идея гуманизма выступает в «Соборе» в романтической форме: Гюго не делает разницы между теми, кто унижен социальными условиями и кто унижен природой; кроме того, люди, унижаемые эксплоатацией (вроде Козетты в «Отверженных»), еще не попали в поле его зрения. Бывшая проститутка, затворница Гудула, поэт богемы Гренгуар, уличная плясунья Эсмеральда, подкидыш-урод Квазимодо — вот те персонажи, которым Гюго безусловно отдает здесь свою симпатию, которых он любит, жалеет и трагической судьбой которых умеет растрогать читателей.

Романтическая страсть Гюго ко всему необычайному, особливому, гротескному с исключительно яркой силой воплотилась в образе Квазимодо, звонаря собора. Его уродство романтически гиперболизировано: мало того, что он горбат, — он еще кривой, хромой и глухой. Между собором и Квазимодо «была какая-то таинственная извечная гармония». В темных углах парижского собора клубится загадочная нечисть, заманчивая таинственность, принимая самые причудливые образы. Так возник в воображении романиста Квазимодо — порождение тайн собора, романтическое чудовище, которое во время звона вскакивает на колокол и превращается с ним вместе в некое новое и необычайное существо — в «безумие, оседлавшее звук», становится «невиданным кентавром, получеловеком, полуколоколом».

Отверженный Квазимодо испытывает

тяжелую зверскую злобу урода ко всему миру, ко всем на свете. Он ненавидит Эсмеральду за то, что она красива. Но Эсмеральда, панически боящаяся злого горбуна, все же превозмогает свое отвращение и страх при виде его страданий у позорного столба. Она дает напиться измученному Квазимодо, и этот глоток воды перерождает все его существо. Лютая, бескрайная злоба уступает в нем место пылкой, самоотверженной любви. Ситуация эта символична: жалеть и любить умеет только народ. Вся злоба Гудулы — только оборотная сторона ее любви к украденной дочери, и возвращение дочери становится возвращением любви.

Нельзя не видеть в «Соборе» ограниченности либерального гуманизма Гюго; мы имеем в виду изображение им Двора Чудес и его обитателей, бродяг.

Гюго может только любоваться этими персонажами, своеобразием и живописностью их одежд, обычаев, манер и разговоров. Чуть ли не первый во французской литературе он показал «общественное дно», и это было одним из достижений «Собора». Романтический блеск его картины привлек к этой теме последующее внимание многочисленных французских писателей.

Но в картине осады собора бродягами Гюго уже не на стороне бродяг. Одно дело их живописная романтика, другое — пугающая и дикая «анархия» их бунта. И он обращает внимание читателя преимущественно на эпизоды защиты собора. Нет сомнения, что во всем этом сказалось опять-таки влияние на Гюго событий Июльской революции. Свои политические симпатии Гюго отдает в романе фламандским буржуа, особенно же чулочнику Коппенолю, участнику нидерландской революции. Гюго патетически описывает появление чулочника в ложе французского кардинала, озадаченность кардинала и смелое достоинство чулочника, увенчивающееся аплодисментами толпы. В глазах Гюго Коппеноль был предком тех буржуа, которых привела к власти Июльская революция, но никак не тех «низов», которые отвечали восстаниями на провозглашение Июльской монархии. В дальнейшем, особенно после декабрьского переворота, Виктор Гюго утратит веру во французских Коппенолей, и антинародная природа буржуазии станет ему до некоторой степени ясна (см. его сатиры из «Возмездий»).

Гюго лишает восставших бродяг своего сочувствия, подобно тому как Гренгуар сбегает от них, когда они идут на собор. И если Гюго раньше говорил, не без иронической интонации, что Гренгуар занял бы компромиссное положение «в борьбе между романтиками и классиками, он теперь как бы санкционирует аполитизм средневекового поэта, его стремление быть над схваткой и служить только красоте.

Школяр и озорник юноша Жеан Фролло, подобно бродягам, и пленяет и отталкивает от себя; его смерть — заслуженная кара за жестокость с Квазимодо. Любопытно отметить, что в «Отверженных» мальчик Гаврош воплотит в себе поэзию баррикадной борьбы. Но то будет борьба за буржуазно-демократическую республику, столь дорогую сердцу Гюго в шестидесятых годах; к Парижской же коммуне Гюго займет (в дни ее) примерно то же отрицательное отношение, как и к бунту средневековых бродяг.

«Собор» является величайшим произведением французской романтической литературы. Современники Гюго были ошеломлены этим романом, где с такой бодрой, ослепительной силой вставало видение старинного Парижа, где оживали каменные громады собора, где развертывалась вереница причудливых эстампов и мелькали очертания ярких, трогательных, смелых и трагических жизней. «Собор» пробуждал интерес к национальному прошлому, но еще важней была та художественная проповедь либерального гуманизма, которая так звучно раздавалась с его страниц и широко отозвалась затем в творчестве ряда молодых писателей (Жорж Санд, Эжен Сю и др.), создавших социальный роман французского романтизма.

О новом издании «Собора» следует сказать лишь то, что это первый полный перевод романа Гюго на русский язык. Вследствие исключительного богатства словаря Гюго, чуть ли не самого изобильного словаря во всей французской литературе, полного редких и старинных слов, специальных, технических и профессиональных терминов, неологизмов и т. д., в предшествующих переводах «Собора» многое пропускалось. Ныне переведено все, и за эту большую, трудную и самоотверженную работу нельзя не выразить благодарности и переводчику и редактору.

«Инсургент»

Н. Галь

«Всем тем, кто изнывал от скуки в школе, кто плакал горькими слезами в родном доме, кого тиранили учителя или истязали родители», посвятил Жюль Валлес свою книгу «Детство». Безрадостное детство! Побоями и издевательствами вколачивают в ребенка убогую школьную премудрость. Мать — вчерашняя крестьянка и отец — школьный учитель теми же испытанными средствами внушают ему жизненную мораль: выйди в люди, сделай карьеру, стань барином, — то есть таким же ничтожеством, чванным с бедняками и пресмыкающимся перед богатыми. Он завидует детям «простых людей»: эти люди живут естественнее и счастливее, они бедны, зато человечны. «Я хочу быть рабочим!»—заявляет он, вырастая. Это — бунт маленького раба против семьи, которая калечит в нем человека. Едва став взрослым, он клянется посвятить себя борьбе с этим детским рабством, «защищать права ребенка, как другие защищают права человека».

«Тем, кто, вскормленные греческим и латынью, умирали с голоду», посвящена «Юность» Валлеса. Это книга о горькой и нищей жизни французского студенчества, о юношах, которые могут найти себе место в буржуазном обществе только ценой отказа от честности, от своих убеждений, от самих себя — и не желают платить так дорого. Юноша Валлес уже чувствует, что защитить права ребенка можно, только борясь за права человека, он ищет места в бою. «Знаю ли я точно, из-за чего хотел бы сражаться и что даст победа? Не очень. Но я хорошо чувствую, что мое место там, где будут кричать: «Да здравствует демократическая и социальная республика!»... Я достаточно видел жестокостей и нелепостей, много печального прошло передо мной, я понимаю, что мир устроен плохо, и скажу ему это когда-нибудь выстрелом из ружья...»

«Павшим в 1871 году, всем жертвам социальной несправедливости, восставшим с оружием в руках против несовершенного мира и образовавшим под знаменем Коммуны великую федерацию страданий», посвящен третий роман — «Инсургент». Герой Валлеса нашел свое место в бою: он — всюду, где провозглашают республику, он строитель парижских баррикад в декабре 1851 года, участник всех политических выступлений 60-х годов, острый публицист, издатель революционной газеты «Крик народа» накануне Парижской Коммуны и, наконец, депутат Коммуны, активный участник 72-х дней. События 18 марта Жак Вентра — герой и двойник Валлеса — встречает порывом радости: «Вот она, наконец, та минута, которой я ждал и о которой мечтал с тех пор, как получил первую пощечину учителя, как испытал первую жестокость отца, с первого дня, прошедшего без куска хлеба; с первой ночи, проведенной без крова...» Участие в героической борьбе Коммуны вознаграждает его за трагическое детство, за искалеченную юность—и на последней странице «Инсургента» он снова благословляет этот «свой счастливый час».

Именно счастливый час борьбы позволил Валлесу завершить свою трилогию (она писалась уже после разгрома Коммуны, в лондонской эмиграции). Французская литература знает немало повестей о трагическом детстве — достаточно вспомнить «Семилетних поэтов» талантливого поэта Рембо или «Рыжика» Ренара — книгу, которая тоже должна была стать началом трилогии. Но Рыжик не вырос в живого и действующего героя «взрослого» романа, тем более не мог стать таким героем ребенок из поэмы Рембо. И только Жак Вентра, став взрослым, не утратил живости и обаяния и вместе с тем сохранил все черты, позволяющие сделать его центральным образом большого художественного произведения.

Роман «Инсургент» входит как одно из звеньев в цепь произведений, рисующих историю молодого человека XIX века. Действие романа начинается за долго до Коммуны, когда молодой Вентра еще только ищет свою дорогу (Вентра-Валлес родился в 1832 году). На какой-то момент усталость от нищенской

Жюль ВАЛЛЕС. — Инсургент. Перевод П. С. Нейман. Вступ. статья С. Б. Кана. Примеч. Б. В. Гиммельфарба. М. Гослитиздат. 1939. Стр. 263. Тираж 50 000. Ц. 3 руб.

юности берет верх: Вентра пробует смириться, пристроиться к общей кормушке, он становится преподавателем в коллеже, как его отец. Но окружающие чувствуют в нем чужака, бунтаря — и очень скоро ему приходится уйти из коллежа. Он возвращается к полунищему существованию литературного труженика. В нем зреет отвращение к литературе, успокаивающей, прикрашивающей, утешающей, которая старается уверить нищих, что они счастливы, чтобы заглушить в них желание взяться за ружье. На похоронах Мюрже, автора «Сцен из жизни богемы», все эти ощущения и мысли Вентра принимают определенную форму: он решает написать книгу о жизни другой богемы, никакими сладкими сентиментальностями не прикрашенной, — той, к которой принадлежит он сам. «Я уцелел и напишу историю тех, кто погиб, — бедняков, которые так и не нашли себе места на жизненном пиру», — говорит он. Его книга должна сеять возмущение и готовить оружие для тех, «кто сохранил еще гнев в душе, кого не победила нищета. Они, — продолжает Вентра, имея в виду не только Мюрже, но всех развлекателей господствующего класса, — выдумали мирную и трусливую богему, а я покажу им, что есть богема отчаянная и грозная!»

С первых же шагов Валлеса-журналиста сказывается эта его непримиримость борца. Он пробует писать фельетоны для «Фигаро», но они оказываются чересчур острыми. Его уговаривают принять более мягкий, мирный тон — тогда его талант обеспечит ему славу и материальное благополучие. Но он не дает купить себя: «Вам нужен забавник, а я — бунтарь!—восклицает он. — Бунтарем я останусь и опять займу место в рядах бедняков».

С этого момента путь Жака Вентра навсегда расходится и с путями молодых людей Бальзака. Пока они были бедны, герой Валлеса чувствовал свое родство с ними: «Истории Растиньяка, Сешара и Рюбампре крепко засели у меня в мозгу. «Человеческая комедия» является часто драмой жизни: здесь хлеб и одежда, взятые в кредит или в рассрочку, и муки голода, и страх перед взысканием по векселю. Не может быть, чтобы я не нашел захватывающих слов, говоря об этих героях — моих братьях по честолюбию и страданиям!» Но, в отличие от этих своих братьев, Вентра уцелел: он не позволил буржуазному обществу ни раздавить, ни развратить себя, но вступил с ним в непримиримую борьбу. Таков был и сам Валлес.

Обостренное чувство социальной справедливости не только приводит Вентра-Валлеса в ряды бедняков, но помогает ему разбираться в политической обстановке империи Наполеона III. Буржуазные республиканцы разыгрывают оппозицию правительству, но Вентра предугадывает в них будущих версальцев, палачей Коммуны. В своей «Улице» (газета Валлеса, выходившая с июня 1867 по январь 1868 года) он пишет резкую статью против буржуазных депутатов — Жюля Фавра, Пикара и других. «Одна статья в «Улице» вырвала у меня изо рта последний кусок хлеба, — говорит он в «Инсургенте». — Я изобразил в ней парижских депутатов шутами и будущими палачами. Отныне все оппозиционные газеты закрыты для меня». Но чем враждебнее относятся к Вентра буржуазные прихлебатели Империи, тем больше чувствуют в нем своего подлинные представители народа, и один старый инсургент говорит ему пророчески: «Держитесь крепко, чорт возьми, и, когда вспыхнет революция, предместья призовут вас, а их поставят к стенке».

Чем ближе к Коммуне, тем отчетливее делит Вентра людей на друзей и врагов. С великолепным сарказмом нарисован в «Инсургенте» следующий эпизод: правительство декретом отсрочило открытие палаты депутатов, представители народного собрания и среди них Вентра обходят левых буржуазных депутатов, предлагая им явиться на митинг протеста. Депутаты, каждый посвоему, стараются уклониться от требования народа. Фавр разрывает письменное обращение, не читая. Ферри мнется, не зная, что ответить народным представителям. Гамбетта вообще не принимает их, сославшись на ангину. Откровенен один Пикар, — с циническим добродушием он отказывается «подставлять свою голову, не зная, как повернется дело», и провожает Вентра с товарищами воздушным поцелуем, обещая прислать им в тюрьму сигар и вина, если их посадят.

Кое-кто из буржуазных депутатов все же вынужден притти на митинг, и эта встреча раскрывает перед Вентра всю глубину разрыва между народом и буржуазной «оппозицией», которая, в

сущности, совсем неплохо чувствует себя под крылышком правительства Наполеона III. Вентра понимает, что эту оппозицию сменяет новая сила: «Я почувствовал вдруг, что существует еще одна неизвестная партия, минирующая почву под стопами буржуазной республики, и я предугадал близкую грозу. Депутаты Парижа покинули залу подавленные и униженные, смертельно бледные перед агонией своей популярности».

Вторая империя тоже ощущает приближение грозы. В войне с Пруссией она пытается найти выход из внутренних противоречий. Смысл этой отчаянной попытки ясен Жаку Вентра с первой минуты: «Народ страдает всюду: на берегах Шпре так же, как и на берегах Сены. Но на этот раз у его страдания нашлись свои защитники в блузах, и настало время устроить кровопускание...» Не обманывает нашего героя и звучащая на улицах марсельеза, официально разрешенная правительством с целью подогреть патриотические чувства масс. «Она внушает мне ужас, ваша теперешняя марсельеза, — восклицает он. — Она стала государственным гимном. Она не увлекает за собой волонтеров, она ведет войска. Это не набат истинного энтузиазма, это — позвякивание колокольчика на шее прирученного животного».

Вентра страстно, словом и делом борется с разгулом шовинизма, выступает в качестве организатора антивоенной демонстрации. Все это кончается тюрьмой, из которой он выходит накануне падения Наполеона. Установилась республика. Но эта республика — не та, за которую боролся Валлес-Вентра и которую он называет социальной республикой, в отличие от установившейся буржуазной. «...если она, — говорит он о социальной республике, — высунет свой нос, то я, без сомнения, помогу ей выбросить всех этих депутатишек, не запретив им, впрочем, подостлать внизу тюфячки, чтобы они не сделали себе бобо». Но не всегда Вентра отзывается о новых властителях в таком добродушно-шутливом тоне — слишком хорошо он их знает: «Добрый, простой народ услужливо подсаживает на своих плечах всю эту свору политиканов, которые после декабря 51-го года ждали только случая вернуться к общественному пирогу и снова получать хорошие оклады и чины... Он (народ) и не подозревает, несчастный, что на него уже готовится нападение, что все их речи — медовые пироги, в которых скрыт ужасный яд...» В правительстве национальной обороны Вентра-Валлес уже предвидит правительство национальной измены, и эта прозорливость ставит его выше многих и многих революционеров его времени.

В статье «Уроки Коммуны» Ленин писал: «Буржуазия составила тогда «правительство национальной обороны», и за общенациональную независимость пролетариат должен был бороться под его руководством. На самом деле это было правительство «народной измены», назначение свое видевшее в борьбе с парижским пролетариатом. Но пролетариат не замечал этого, ослепленный патриотическими иллюзиями. Патриотическая идея ведет свое происхождение еще от Великой Революции XVIII века; она подчинила себе умы социалистов Коммуны, и Бланки, напр., несомненный революционер и горячий сторонник социализма, для своей газеты не нашел более подходящего названия, как буржуазный вопль: «Отечество в опасности!» (Ленин. Собр. соч. Т. XII, стр. 162).

В своем отношении к патриотическим иллюзиям Валлес снова оказывается проницательнее многих. С горечью замечает он: «...часто самыми яркими шовинистами в наших спорах оказываются наиболее передовые, бородачи 48-го года, бывшие бойцы». Ветераны бросают ему в лицо «эпопею четырнадцати армий, подвиги майнцского гарнизона» — славные воспоминания 1793 года, но Вентра понимает, что эти славные традиции помогают сейчас буржуазии использовать энтузиазм пролетариата в отнюдь не революционных целях.

Валлес приводит свой разговор с Бланки по поводу написанной последним прокламации:

«Это было перемирие во имя родины между ним и правительством обороны. Я повел носом.

— Вы находите, что я не прав?

— Через месяц вы будете на ножах!»

Этот разговор прекрасно характеризует позиции собеседников. Он произошел на третий день существования буржуазной республики. Но уже на второй ее день Вентра находит и единомышленников: «Несколько бунтарей вроде меня да несколько ремесленников, как мои товарищи, бродят под дождем, подходят друг к другу и говорят о со-

циалистическом отечестве, которое только одно и может спасти классическое отечество».

Наконец социалистическая идея получает свое воплощение: 18 марта восставший народ Парижа образует свое революционное правительство, и Валлес-Вентра весь отдается делу Коммуны. Здесь в полной мере проявляется его темперамент борца. Снова, как в первые минуты после падения Империи, этот пылкий анархист мог бы воскликнуть: «Я смешаюсь с толпой, брошусь в самую гущу ее. Эй, где там драка, где еще не оформившееся смятение, где отвага, ищущая вождя?» Эта часть романа несколько отрывочна: жизнь автора слишком напряжена, он не успевает описывать быстро сменяющие друг друга события, а как бы набрасывает на полях событий вызванные ими мысли и чувства.

Валлес мало рассказывает о практической деятельности Коммуны, о революционной инициативе масс, прорвавшейся вопреки неверным теориям, владевшим умами многих участников Коммуны. Зато о разногласиях, вытекающих из этих теорий, он дает довольно полное представление.

Большинство в правительстве Коммуны состояло из бланкистов и якобинцев, меньшинство — из левых прудонистов, к которым примыкал и сам Валлес. Для бланкистов характерно было недостаточное понимание рабочего вопроса, особой роли пролетариата в Коммуне, непонимание роли масс; они возлагают надежды на революционное интеллигентное меньшинство. Ленин, характеризуя в плане чтения о Коммуне ее направления, записывает: «(а) б л а н к и с т ы. Еще в ноябре 1880 Бланки в «Ni Dieu,ni maitre» порицает теорию классовой борьбы и отделение интересов пролетариата от интересов нации... (не отделяет рабочих от революционной буржуазии)» (Ленин. Собр. соч. Т. XXX, стр. 111). Валлес еще задолго до Коммуны с глубоким вниманием относился к рабочим, к блузникам, он все время пытается внутри общедемократического движения выделить и подчеркнуть особые интересы рабочих. Но он сам сознается, что его воззрения еще очень расплывчаты.

Войдя в «мир блузников», он склонен идеализировать каждого, кто носит блузу, и дает восторженный отзыв, например, о рабочем Толене, оппортунисте и затем ренегате Коммуны. Валлес восхищается тем, что у «красильщика с улицы Вожирар... в башмаках на деревянной подошве» Клемана авторитет больше, чем у «ветерана классической революции» Делеклюза. Но энтузиазм, вызванный сближением с миром блузников, рождает в авторе и преувеличенное «презрение к «якобинскому хламу»; он говорит: «весь этот вздор о девяносто третьем годе производит на меня впечатление кучи изодранных выцветших лохмотьев, какие приносят старьевщику дядюшке Гро в его... лавчонку». Прудонист Вентра не способен увидеть, что среди этого «хлама» есть и не потерявшее силы оружие, которое очень пригодилось бы блузникам Коммуны: традиции беспощадного отношения к врагам, сильной централизованной власти. Он ненавидит старую государственную машину и приветствует ломающих ее коммунаров, но он опасается и революционной диктатуры, ему ненавистна всякая организация и всякая дисциплина.

Страх перед насилием неизбежно приводит Вентра к ряду практических ошибок. В последние дни Коммуны, когда окрестности Парижа кишат шпионами, Вентра препятствует аресту каких-то подозрительных типов только потому, что они объясняют свое бродяжничество слишком знакомой ему причиной: нищетой. «А между тем, — добавляет он, — слишком белы у них руки и очень уж правильна речь!»

В «Воспоминаниях бедного студента»—автобиографическом отрывке, близком трилогии о Жаке Вентра,—Валлес рассказывает, как в те же дни он спас от расстрела банковского чиновника, задержанного бойцами Коммуны. Этот чиновник имел при себе шкатулку с подозрительно большими деньгами—деньгами банка—и, подчеркивает сам Валлес, «о н о т д а л е е в е р с а л ь ц а м». Шпионов нужно убивать, — эту истину жестко объясняют Жаку Вентра коммунары, заметив его бледность при виде трупа. «Неужели вы не понимаете, чорт возьми, что, разбивая голову одному Иуде, спасаешь жизнь тысяче своих?.. Вы хотите сохранить чистенькими ваши ручки на случай суда или для потомства. Это нам, народу, рабочим, достается всегда черная работа, чтобы нас же потом оплевывали». И Вентра со стыдом признает всю правду выслушанной отповеди.

Не доверяя якобинским традициям, Вентра вместе с прудонистским меньшинством отказывается посещать засе-

дания Коммуны, когда она организует, по образцу 93-го года, Комитет общественного спасения. Мысль, что народ заподозрит их в трусости, в желании избежать ответственности при падении Коммуны, заставляет их вернуться. Но Вентра так и не понимает вполне своих ошибок, он лишь считает, что «лучше погибнуть под флагом, сшитым из лохмотьев 93-го года, лучше принять обновленную допотопную диктатуру, казавшуюся нам оскорблением новой революции, — все лучше, чем дать повод думать, будто покидаешь поле битвы».

Под председательством Валлеса-Вентра проходит первое объединенное заседание большинства и меньшинства Коммуны, но это и последнее заседание: версальцы ворвались в город. Начинается кровавая майская неделя. Теперь лишь в полной мере становится явен вред, который принесла Коммуне ее излишняя мягкость. Вентра, занявший место на баррикаде, слышит от защитников Парижа много нелестного по адресу Коммуны:

« — Если б она была более энергична!

— И если бы вы, Вентра, не усыпляли народ вашей умеренной газетой, — горячится один лейтенант, чуть не хватая меня за горло.

В этом отряде не любят меньшинства».

Даже теперь Вентра не свободен от колебаний. Он не одобряет расстрела заложников, хотя Комитет не раз предупреждал, что этой мерой он будет отвечать на террор версальцев. Но на сокрушения по этому поводу отвечает одному из таких же любителей «чистоты рук» рядовой парижский боец: «Пусть знают, что если Коммуна издает декреты в шутку, то народ исполняет их всерьез». И это — подлинный голос народа. Недаром Маркс в «Гражданской войне во Франции» писал почти теми же словами: «Неужели и последняя защита от не останавливающегося ни перед чем зверства буржуазии — взятие заложников — должна была остаться только шуткою?» (К. Маркс. Избранные произведения в двух томах. Т. II, стр. 382).

Но, сомневающийся или нет, Жак Вентра остается с Коммуной до ее последнего часа, и его честность и высокое личное мужество не изменяют ему в самые трагические минуты. Чудом избежав расстрела и едва перейдя границу, Жак Вентра думает прежде всего о том, что он еще сможет снова быть с народом, когда грянет новая битва. И с этим чувством непобежденного, готового опять бороться за победу бойца, он оборачивается, чтобы взглянуть на небо над Парижем—«ярко-синее с красными облаками, точно огромная блуза, залитая кровью».

История Жака Вентра — это история выдающегося человека, действующего, борющегося. Это один из случаев, когда писатель становится самым интересным и значительным героем своих книг. «Инсургент» — не публицистика просто, хотя в нем все время чувствуется Валлес-памфлетист и политический оратор. Это и не только «записки одного коммунара» — Жак Вентра является образом типическим и обобщенным. Но бесспорно, автобиографические черты, усиливаясь к концу трилогии, обусловили известную слабость «Инсургента» по сравнению с двумя первыми книгами. Если «Детство» больше всего удалось Валлесу, то не только благодаря мягкому лиризму и юмору и не только благодаря горькому возмущению всем, что делает это детство несчастным, а потому, что он зло и талантливо нарисовал окружение Жака—серию смешных и страшных гротесков, великолепную карикатуру на провинциальное обывательское болото. Жак в «Инсургенте» движется уже не в такой плотной, конкретной среде. Стремление рассказать обо всем так, как это было на самом деле, заставляет Валлеса проводить своего героя мимо многих значительных событий, в которых мог бы глубоко и полно проявиться характер его героя.

Но и при этих слабостях «Инсургент»—книга, забытая несправедливо, интересная и волнующая книга, более чем злободневная сегодня, когда мир охвачен грозой решающих классовых битв.

«М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике»

С. Макашин

Содержание сборника «Щедрин в русской критике», составленного Н. В. Яковлевым, распадается на три раздела. Первый из них отведен материалам, характеризующим оценки Щедрина Лениным и Сталиным и использование ими щедринских образов в своих трудах. Сюда же включена, имеющая большое принципиальное значение, глава о сатирике из известного курса лекций по истории русской литературы А. М. Горького (глава дана не по полному, только что изданному, тексту горьковской рукописи, а по предварительной сокращенной публикации «Правды» 1936 года). Второй раздел книги образует собственно антология статей о творчестве Щедрина дореволюционной и советской критики и литературоведения. Наконец, третий раздел, выделенный в «приложения», отдан справочным и подсобно-методическим материалам. Здесь помещены: основные даты жизни и деятельности Щедрина, темы для докладов о его творчестве и краткая библиография (составлена Л. М. Добровольским). Сборнику предпослана небольшая обзорная статья «М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике», написанная Л. Плоткиным.

Само по себе построение плана сборника не вызывает возражений. Каждый из его разделов отвечает различным сторонам практического назначения книги. Вместе с тем в сборнике отсутствует какой-либо ненужный балласт, столь частый в пособиях такого рода.

Правильно разработав структуру сборника, его составитель и участники не везде, однако, достигли правильного разрешения поставленных задач.

М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. Сборник статей. Составил Н. В. Яковлев. Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР. Ленинградское отделение. Л. 1939. Стр. 431. Тираж 10 000. Ц. 6 руб.

Краткая аннотация, заменяющая отсутствующее предисловие «от составителя», заявляет, что сборник «объединяет важнейшие работы о творчестве Щедрина дореволюционной и советской критики». Что это за работы?

В сборнике помещено семнадцать критических статей, из которых двенадцать приходится на долю современной критики и литературоведения (считая и две старых дореволюционных работы М. С. Ольминского) и пять статей представляют всю остальную домарксистскую и дореволюционную литературу о Щедрине. В первую группу входят три статьи пионера марксистского изучения Щедрина тов. М. С. Ольминского, статья А. В. Луначарского из «Правды» 1926 года и статьи В. А. Десницкого (о «Господах Головлевых»), Д. О. Заславского («Святая ненависть»), В. Я. Кирпотина (о «Губернских очерках», «Сказках» и «Мелочах жизни»), П. И. Лебедева-Полянского (о «Дневнике провинциала») и Н. Л. Мещерякова (о повестях 40-х годов и «Благонамеренных речах»).

Во второй группе, представляющей дореволюционную критику, даны известные статьи Чернышевского и Добролюбова о «Губернских очерках», критическая заметка Тургенева об «Истории одного города»[1], наконец, две небольшие статьи Дружинина (тоже о «Губернских очерках») и Анненкова (о «Сатирах в прозе»).

[1] Отметим, кстати, что этот замечательный отзыв Тургенева о Щедрине, появившийся, как известно, на английском языке («The Academy», 1871, March) и лишь однажды, в 1916 году, переведенный на русский язык М. Гершензоном («Русские пропилеи», III, 221—222), дан в сборнике в существенно исправленном и уточненном переводе. Однако щедринские «градоначальники» продолжают почему-то и в новой редакции перевода именоваться «городничими».

Можно ли сказать, что эти полтора десятка статей исчерпывают собой или, по крайней мере, сколько-нибудь полно представляют «важнейшие работы о творчестве Щедрина дореволюционной и советской критики»? Очевидно, что сказать так нельзя, и в этом отношении рекомендательная аннотация, предпосланная сборнику, не соответствует его содержанию и невольно дает специально не осведомленному читателю повод для не совсем правильных представлений и умозаключений.

Содержание рецензируемой книги показывает, что, вопреки ее рекомендательной характеристике как антологии «важнейших работ» русской критики о Щедрине, составитель в своем отборе преследовал более узко практические цели: дать в руки учителя сборник немногих основных статей и материалов, специально ориентированных на нужды школьного изучения сатирика, дающих преподавателю возможность для более углубленной и самостоятельной проработки тех произведений и того минимума сведений о сатирике, которые значатся в учебной программе.

Такая установка, разумеется, больше подходит для книги, входящей в серию «Библиотека учителя средней школы», и составитель поступил правильно, приблизившись к этому пути. Но полной ясности цели и определяемой ею строгой последовательности отбора недостает и здесь. В самом деле, в сборник включены, например, две известные статьи, посвященные «Губернским очеркам» — Чернышевского и Добролюбова. Тому же произведению специально посвящены главы из работы М. Ольминского «Социалист-утопист в оценке современников» и большая статья В. Кирпотина. Казалось бы, этого уже слишком достаточно для одного произведения! Но о тех же «Губернских очерках» дается еще одна статья, принадлежащая на этот раз, перу эстетика-либерала А. Дружинина. Итого — пять статей о «Губернских очерках», или более одной трети всего объема хрестоматии. Такая щедрость проявлена по отношению к раннему произведению, лишь слегка затрагиваемому школьным преподаванием. Вместе с тем «Пошехонской старине» не уделено ни одной страницы! А ведь это значительнейшее из созданий Щедрина является вместе с тем и наиболее доступным для детского восприятия произведением сатирика и книгой, дающей благодаря своему художественному совершенству и огромной познавательной ценности богатые возможности не только для преподавателя русской литературы, но и русской истории.

Пропуск «Пошехонской старины» наряду с непропорционально большим вниманием, уделенным «Губернским очеркам», — наиболее серьезный упрек составителю в отношении отбора материала для сборника. Упрек этот не единственный. Составитель включает, например, в книгу статью Н. Мещерякова о трех повестях Салтыкова 1840-х годов — «Противоречия», «Запутанное дело» и «Брусин». Эти ранние, самые первые, произведения сатирика в школе не изучаются и в лучшем случае бегло упоминаются. Но о таких центральных для зрелого Щедрина произведениях, как «Помпадуры и помпадурши», «Благонамеренные речи» или «За рубежом», без которых немыслима даже самая краткая характеристика щедринского творчества, опять-таки, не помещено ни одной статьи. Об очерках «Убежище Монрепо» и «Круглый год» дана большая статья Н. Мещерякова. А об «Истории одного города», произведении центральном, сложном и более всего подвергшемся в критике лжеистолкованиям, помещена лишь краткая заметка И. С. Тургенева. Очень интересная в своих отдельных наблюдениях, заметка эта, вместе с тем, дает глубоко ошибочное истолкование «Истории одного города» как «забавной» «сатирической истории русского общества» XVIII — первой половины XIX веков. Каждому, соприкасавшемуся с изучением Щедрина, известно, какой резкий и принципиальный протест сатирика вызвала аналогичная характеристика «Истории», сделанная Сувориным. Эту характеристику, выхолащивающую из произведения его основное политическое содержание и извращающую весь его идейно-художественный смысл, Щедрин разоблачил и высмеял как образец либерально ограниченной «пенкоснимательской» критики. Он сделал это в известных своих письмах в редакцию «Вестника Европы» и к А. Н. Пыпину, и эти небольшие документы, так ясно указывающие пути правильного понимания одного из самых величайших созданий мировой сатирической литературы, совершенно необходимо было ввести в сборник. И уж во всяком случае необходимо было редакторское указание на принципиально ошибочную точку зрения И. Тургенева.

Не в полной мере было проявлено критическое внимание составителя и к тексту ряда других статей сборника. Так, например, осталась незамеченной, а потому и неустраненной, капитальная ошибка, допущенная В. Кирпотиным в трактовке сказки «Богатырь». Как известно, щедринский «богатырь», который тысячу лет назад залез в дупло и сгнил там, обозначает русское самодержавие и — шире — всю совокупность антинародных режимов и государственности старой России на протяжении ее тысячелетнего существования. Щедрин показывает, что силы эти давно уже исчерпали себя и представляют историческую «гниль», отравляющую организм здоровой народной жизни: от «гнилого богатыря» — «воняет». А В. Кирпотин пишет: «Богатырь — это народ, и соответственно этому ложному взгляду трактует всю «сказку». Грубый промах этот, допущенный однажды, подлежал, разумеется, устранению, а не механическому перенесению и тем самым умножению еще в одном издании.

К недостаткам сборника следует отнести полное отсутствие в нем статей, рассматривающих художественный метод щедринской сатиры вообще и ее «эзоповскую манеру» в частности. А ведь именно в этой, столь еще мало разработанной, но такой важной области и необходимо было помочь читателю, на которого в первую очередь рассчитан сборник. Как часто школьное изучение сатирика терпит крах, не будучи способно глубоко и живо заинтересовать ученика щедринским творчеством из-за недостаточной литературной культуры самого учителя, не умеющего распознать и почувствовать гениального мастера художественного слова в писателе, не ошеломляющем сразу ни блеском фабулы, ни увлекательностью интриги, ни сложностью психологического рисунка. Наряду со статьями, характеризующими взгляды и мировоззрение Щедрина, в сборнике обязательно должны были найти свое место и материалы, раскрывающие художественный метод сатирика, вводящие, в частности, в понимание определяющего своеобразия щедринского стиля — «эзоповской», иносказательной манеры, ее идейно-эстетических принципов, политических функций и литературной техники. Правда, работ, посвященных Щедрину-художнику, мало. Они наперечет, к тому же соответствующие страницы дореволюционной критики (у Арсеньева, Михайловского и др.) слишком мало удовлетворяют нашим требованиям анализа художественной формы. Но все же современное литературоведение уже располагает некоторыми серьезными работами в этой области, например, статьями Я. Эльсберга «Стиль Щедрина», печатавшимися несколько лет тому назад в «Литературной учебе». Однако труды этого исследователя, много и успешно работающего над Щедриным, в частности, именно над проблемой художественного метода щедринской сатиры, не только не представлены в сборнике, но даже не упомянуты в кратком библиографическом перечне литературы, имеющемся в книге. Чем следует объяснить это странное изъятие многочисленных работ Я. Эльсберга (среди них две книги) из библиографического списка? Вряд ли случайностью. Но тогда чем же?

Следует сказать несколько слов о включенном в книгу пособии «Темы для докладов о жизни и творчестве Салтыкова-Щедрина». Названо всего девять тем, каждая из которых не вызывает сама по себе никаких возражений. Но, прежде всего, опять-таки бросается в глаза отсутствие в списке тем, практически особенно нужных в школе, школьном кружке, клубе — всюду, где происходит первоначальное знакомство с творчеством Щедрина. Совсем отсутствуют темы докладов, имеющих своей задачей разъяснить природу и характер сатирического жанра вообще и щедринского в частности, познакомить с своеобразием щедринского реализма, с особенностями его методов создания образов и типов, с техникой «эзоповского языка». Отсутствуют также столь необходимые для школы темы по отдельным произведениям. Наличествующие же темы направляют изучение творчества писателя по «иллюстративному» пути, предлагая рассматривать «отражение» крепостного права в произведениях Щедрина (кстати, термин «отражение» тут совсем не уместен; нужно было поставить слово «разоблачение», «борьба с крепостничеством» и т. п.), «изображение» в щедринской сатире «пореформенного дворянства», «русской буржуазии», «самодержавного строя», «народа». Такие темы нужны, конечно; важны они, в частности, для преподавателя русской истории, которому Щедрин может дать незаменимые по познавательной ценности художественные иллюстрации при

изучении истории России XIX века. Но ориентировать школьное изучение Щедрина исключительно на такой путь вряд ли правильно.

Нельзя не указать, далее, на то, что самая разработка тем, предложенных составителем, в ряде случаев настолько обща и неконкретна, что служить практическим пособием для докладчика вряд ли может. Например, для темы «Оружие щедринской сатиры в руках вождей трудящихся Ленина и Сталина» даны три следующих тезиса: «а) Использование Лениным цитат и образов Щедрина, б) Щедринские цитаты и образы в речах т. Сталина, в) Оценка Щедрина Лениным и Сталиным». И это все. Очевидно, что никаких «тезисов» тут еще нет, а есть простое расчленение темы на три подтемы. Но, при отсутствии подлинных тезисных формулировок, так же как указаний на конкретный материал для темы и литературы по ней, какую практическую помощь может дать такое членение для докладчика? Никакой. Или (другой пример) в рекомендованном списке отсутствует специальная тема, посвященная отношению Щедрина к революции, разъясняющая, в частности, конкретное содержание определения сатирика как революционного демократа! Этому капитальному для всего щедринского творчества вопросу тезисы Н. Яковлева находят лишь подчиненное место в теме о «народе», указывая при этом в сочинениях сатирика чрезвычайно ограниченный материал для характеристики проблемы. «Разрешение вопроса о крестьянской революции в очерке «Скрежет зубовный» — вот в какой форме ставится и ограничивается вопрос в предложенных составителем тезисах.

Чтобы закончить разбор книги, нужно остановиться еще на вступительной статье к ней Л. Плоткина. Задачей автора являлось дать краткий очерк и общую оценку русской критики о Щедрине с момента ее возникновения в конце 50-х годов до наших дней включительно, то есть почти за столетний период. Естественно, что осуществить подобное намерение на протяжении шестнадцати страничек, которые занимает статья, можно было лишь путем обращения к очень обобщенным характеристикам и суммарным оценкам. Такой метод «широких мазков» требует от исследователя особенно глубокой продуманности выводов и четкости формулировок. Но как раз этих качеств иногда и нехватает очерку Л. Плоткина, написанному, повидимому, наспех. Отсюда ряд шероховатостей, неточностей и упрощений, портящих статью.

Автор начинает очерк с верного указания на крайнюю остроту и вместе с тем сложность «разнообразнейших споров и толков», ведшихся в дореволюционной критике вокруг Щедрина: «Произведения великого сатирика рождали восторженных друзей и злобствующих врагов» (стр. 4). Таков исходный тезис. К чему, однако, приходит автор в своих итоговых характеристиках? К тому, что за вычетом Чернышевского и Добролюбова, которые «приближались к правильному пониманию существа деятельности Щедрина» (стр. 10), да еще «отдельных метких наблюдений» других авторов (каких — не сказано), вся остальная дореволюционная критика о сатирике — это «безбрежное море враждебных инсинуаций, фальсификаторских попыток, пошлых домыслов» (стр. 13).

Такая огульная оценка и такой сплошной, недиференцированный и потому упрощенный подход наличествует и в характеристиках отдельных направлений старой критической литературы о Щедрине. Автор усматривает в ней (помимо Чернышевского и Добролюбова) две основных тенденции: 1) критику «охранительного и либерального лагеря», боровшуюся против Щедрина, и 2) критику «либерального лагеря», но ту, которая боролась за своекорыстное присвоение творчества сатирика методами «фальсификации» его произведений и превращения революционного демократа «в либерального апологета существующего строя». При этом «главный прием» «охранительной и близкой к ней либеральной критики» одинаков: это — «отрицание познавательной и художественной ценности его (Щедрина) произведений...», «попытка представить его... беспринципным анекдотистом и балагуром» и т. д. (стр. 4).

Нельзя не признать, что такие и им подобные характеристики и определения слишком упрощенны и односторонни для воссоздания исторически конкретного представления о сложной картине литературной борьбы, ведшейся вокруг Щедрина. Легко было написать, что вся домарксистская критика в той или иной мере извращала и фальсифицировала Щедрина. Но ведь нужно было показать принципиальные грани, отделяющие, скажем, злобные инсинуации против Щедрина черносотенно-катковской прессы от враждебных ему высту-

плений демократов Писарева и Ткачева или нарочитые фальсификации нововременца Буренина от тех искажений щедринского облика, которые были неизбежны вследствие порочности, ненаучности самого метода домарксистских критики и литературоведения.

И затем, разве Михайловский и Кривенко, Пыпин и Скабичевский, Арсеньев и Кранихфельд **отрицали** познавательную и художественную ценность произведений сатирика и, тем более, превращали это отрицание «**в главный прием**» своей интерпретации Щедрина? Каждый, читавший статьи и книги названных авторов, знает, что это не так, и непонятно, зачем Л. Плоткину понадобилось «обобщение», ведущее к таким выводам, вместо нужных здесь указаний на неспособность старой критики, даже той, которая весьма высоко ставила художественный талант Щедрина, понять и определить глубокое своеобразие и совершенство щедринского стиля и его подлинные масштабы.

Исторически неконкретно и неточно утверждение о реакционных легендах, которые якобы разрушила статья Добролюбова. Статья эта, как известно, появилась в 1857 году, через год после вступления Щедрина в литературу со своими «Губернскими очерками». Но для этого начального периода творчества сатирика нельзя еще говорить о реакционных легендах и так конкретизировать их содержание, как это делает автор.

Очень шероховата и небрежна формулировка, гласящая, что в «Губернских очерках» Чернышевский увидел «обоснование необходимости революции» (стр. 12). Чернышевский не мог увидеть в этом раннем произведении Щедрина того, чего еще там не было, а увидел нечто другое: общественный документ большой правды и разоблачительной силы, позволявший в доступной форме использовать его для пропаганды идеи необходимости революции.

Выбор «исторической формы» для политически актуальной сатиры «История одного города» — выбор, имевший для Щедрина глубокий и принципиальный идейно-художественный смысл — Л. Плоткин наивно объясняет лишь соображениями «цензурной маскировки» (стр. 6).

Комментируя известную ленинскую характеристику Щедрина как писателя «старой народнической демократии», Л. Плоткин разъясняет, что, по Ленину, «пафос его (Щедрина) творчества — в борьбе против крепостничества» (стр. 14), совершенно забывая тут другую оценку Ленина, характеризующую Щедрина как великого критика всего буржуазного строя, данную в связи со щедринской сатирой на политический быт, нравы и культуру Французской Третьей республики (Ленин. Собр. соч. Т. X, стр. 238—239).

Подводя итоги, следует признать, что недостатки вступительной статьи таковы же, что и недостатки всей книги: не очень отчетливая продуманность самого задания в целом и в отдельных частях и какая-то пониженная требовательность в осуществлении его, позволенная себе составителем сборника и автором вступительной статьи. Об этом нельзя не пожалеть, так как весьма нужная для «Библиотеки учителя средней школы» книга, задуманная Н. Яковлевым, могла быть практически много полезнее и качественно много выше, будь к ней проявлено побольше внимания и тщательности.

«Ученые записки кафедры детской литературы»

Лидия Чуковская

В сборнике преобладают статьи историко-литературные: о сказках Пушкина, о детских стихах Некрасова, о «Детстве» Горького. Пушкин, Некрасов, Горький — для истории литературы все эти темы весьма существенны. Но и не только для истории. Над созданием сказки на новом фольклорном материале, над созданием повести о ребенке и сюжетной поэмы для подростков серьезно думает и упорно работает современная детская литература. Изучить сказки Пушкина, повесть Горького, «Генерала Топтыгина» Некрасова современному деятелю детской литературы нужно не только для пополнения своих знаний о прошлом, но и для работы в настоящем и будущем.

Ученые записки кафедры детской литературы. Вып. I. Под ред. проф. В. Голубкова. Изд. Московского Государственного педагогического института. М. 1939. Стр. 109. Тираж 550. Ц. 3 руб.

Чем же обогатят читателя эти статьи?

Оспаривая выводы других исследователей, проф. Голубков утверждает, что детские стихи, водевили, фантазии и сказки, написанные Некрасовым в начале его литературной деятельности, «имеют большое значение для истории детской литературы» (стр. 3). Профессор Голубков тут же указывает, что Некрасов не включил эти стихи в собрание своих сочинений, что в художественном отношении эти стихи весьма несовершенны, что драматическая фантазия «Юность Ломоносова»—риторична и пр., и все-таки приходит к выводу: «Некрасов... в истории детской литературы этого периода сказал свое слово» (стр. 5). Значение ранних некрасовских стихов для детей профессор Голубков видит в их пародийности; по его мнению, многие детские пьесы Некрасова были пародиями на ходовые сентиментальные пьесы, затоплявшие тогдашний книжный рынок, а «Сказка о царевне Ясносвете» явилась пародией на псевдонародные сказки.

Однако никаких доказательств своей мысли проф. Голубков не приводит. Он цитирует отдельные отрывки из «Сказки о царевне Ясносвете», находя в них то «иронию», то намерение «снизить» и «высмеять», но цитаты вовсе не подтверждают его определений.

И пошел такой тут пир,
Что не знал подобных мир.
Я там был три сряду ночи.
Ах, что было только мочи,
За стаканом пил стакан,
А все не был сыт и пьян.

Это — концовка «Сказки о царевне Ясносвете». Профессор Голубков находит, что концовка пародийная. Но в чем же, собственно, ее пародийность? Почему нужно считать эти строки пародийными, а не просто плохими — подражательными, эпигонскими? В пьесе «Федя и Володя», цитируемой проф. Голубковым, пожалуй, еще можно найти элементы пародии, но говорить о «большом значении» этой пародии все-таки нет оснований: проф. Голубков не приводит никаких доказательств тому, что пародийность пьесы была замечена, что Некрасову удалось хоть отчасти скомпрометировать в глазах читателя, или критика, или издателя тогдашнюю рыночную детскую литературу, ее ханжество, ее слюнявую сентиментальность. Если же никто из современников даже не почувствовал, что стихи Некрасова, написанные в 1840 году, пародии (потому ли, что они не дошли до читателя и критика, потому ли, что пародийность их была недостаточно выражена), то как можно говорить о большой роли, которую якобы сыграли в литературе эти стихи?

Другое дело — поздние произведения Некрасова: «Генерал Топтыгин», «Дедушка Мазай и зайцы» и др., к разбору которых переходит проф. Голубков во второй части своей статьи. Суть не в том, что стихи зрелого поэта лучше его ранних стихов для детей: нет, они принципиально отличны от ранних. «Генерал Топтыгин» так же относится к какой-нибудь «Юности Ломоносова», как «Возвращение» к какой-нибудь «Турчанке» из книги «Мечты и звуки». Роль этих стихов в истории детской литературы действительно велика. «Некрасов знает и понимает читателя, — пишет проф. Голубков, — все основные элементы художественного изображения: смешное, страшное, трогательное и поучительное, находят место в его стихотворениях, но он обладает чувством меры, и смешное не переходит у него в анекдотическое, страшное — в пугающее, трогательное, в сентиментальное, а поучительное — в дидактическое: он остается всегда в границах реального, правдивого и типического» (стр. 19).

Все это так. Жаль, однако, что проф. Голубков не указал в этом перечислении одного из главных свойств, делающих эти стихи детскими: они сюжетны. Сюжетность — одна из основ поэзии для подростков. Сколь усердно ни предлагают десятилетнему ребенку поэтические описания зимы, лета, весны, осени, он всегда тянется не к ним, а к развернутому стихотворному эпизоду или цепи эпизодов. Хрестоматии прежних времен были наводнены зимами и веснами изделий Сурикова, Дрожжина, Грекова — наводнены они ими, к сожалению, и теперь. Если все дрожжинские зимы заменить, наконец, пушкинскими или тютчевскими (объяснив предварительно педагогам, в чем преимущество Тютчева перед Дрожжиным),—такая замена сыграет, разумеется, огромную роль в создании высокой литературной культуры. И все-таки пушкинскому описанию зимы десятилетний ребенок всегда предпочтет сюжетного

«Воеводу» или «Будрыса» — предпочтет, несмотря на то, что тема любви вряд ли особенно близка его десятилетней душе.

Стихотворения Некрасова для подростков — первые в русской литературе стихи крупного поэта, которые не только доступны подростку, но написаны нарочно для него (детские стихи Жуковского предназначены детям младшего возраста; Пушкин писал свои сказки не для детей). И замечательно, что Некрасов пошел навстречу требованиям детского вкуса, не отказавшись ни от одного из своих поэтических богатств. Быть может, Некрасову было легче других русских лириков писать для детей: ведь литература детская, по основным своим качествам, сродни литературе массовой, народной; и «Коробейники», и «Мороз, Красный нос», и начало поэмы «Кому на Руси жить хорошо» доступны самым широким читательским массам, а вместе с ними и читателю-подростку. Роль сюжета, роль повествования в стихах Некрасова вообще велика: примечательно, что даже любовная лирика его часто бывала сюжетной; «Еду ли ночью по улице темной» и «Давно отвергнутый тобою» — это не лирическая медитация, а скорее лирический рассказ, сюжетное лирическое повествование...

Вторая статья «Ученых записок» — статья Н. В. Чехова «К вопросу об изучении сказок Пушкина» — носит в сущности реферативно-библиографический характер. «Ее задача, — пишет автор во введении, — подвести итоги сделанному в этой области и поставить проблемы, нуждающиеся в дальнейшей разработке» (стр. 23).

Подводя итоги, автор перечисляет имена исследователей, изучавших сказки Пушкина, и пересказывает выводы, к которым они пришли. Кроме того, он приводит отрывки из «Сказки о рыбаке и рыбке» рядом с отрывками из соответствующей померанской сказки «Рыбак и его жена», записанной братьями Гримм, и французского ее перевода, а также отрывки из «Сказки о мертвой царевне» рядом с отрывками из гриммовской «Белоснежки» и соответствующей белорусской сказки, записанной Афанасьевым. Ценность статьи Н. В. Чехова в той обстоятельности и полноте, с какой он излагает выводы исследователей-пушкинистов. Читатель, разумеется, с большим интересом ознакомится с фольклорными и литературными источниками, которыми пользовался Пушкин. Но, к сожалению, Н. В. Чехов оставляет читателя один на один с материалом: цитируя и сравнивая цитаты, указывая, что в данном случае пушкинский образ близок к тому, который запечатлели бр. Гримм, или далек от него, что сюжет близок к сюжету Ирвинга или далек от него — Н. В. Чехов не делает никаких выводов из всех этих сопоставлений. Нельзя же в самом деле считать критическими или научными выводами те возгласы восхищения, которые на каждой странице расточает автор по адресу Пушкина и его сказок: «Сказки Пушкина — это такой перл (!) русской художественной литературы...» (стр. 33); «перед его воображением прошли только самые важные моменты рассказа, но в виде таких живых образов и картин, которые и не снились В. Ирвингу...» (стр. 40); «переделка этой сказки Пушкиным бесконечно увеличила художественное достоинство этого сюжета» (стр. 37) и пр.

Если в «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкин излагает какой-нибудь эпизод более кратко, чем он был изложен в соответствующей сказке бр. Гримм — Н. В. Чехов восхищен лаконизмом и краткостью: «... это ему удалось удивительно», пишет он (стр. 32). Если же, наоборот, Пушкин развивает какое-нибудь положение более подробно, чем оно было развито, скажем, в варианте Афанасьева, — Н. В. Чехов и подробностью восхищается: «Насколько подробнее, картиннее и реальнее рисует Пушкин эту встречу!» (стр. 36). Таким образом, исследование его сводится к простому констатированию фактов: такой-то и такой-то мотив пушкинской сказки имеет своим источником такой-то мотив померанской или белорусской сказки, или сказки Вашингтона Ирвинга. Пушкин сократил данный эпизод — и это получилось у него великолепно. Пушкин развил этот эпизод — и это в свою очередь получилось не менее великолепно. «Живые образы и картины» (стр. 40), «высокохудожественные стихи» (стр. 39), «ярко обрисованные типы» (стр. 37), «яркая художественность» (стр. 52) — да стоило ли озаглавливать статью «К вопросу об изучении», приводить цитаты, сопоставлять их и сравнивать, толковать о проблемах для того, чтобы в качестве вывода преподнести читателю мысль, не требующую никаких доказательств: «Пушкин был поэт гениальный!»? Задача исследователя не в том, чтобы петь дифирамбы великому поэту, а в том что-

бы наглядно продемонстрировать сущность его великой работы.

Последняя глава статьи называется «Педагогическое значение сказок Пушкина». Большая часть ее посвящена обзору высказываний дореволюционных педагогов. Затем Н. В. Чехов переходит к собственным выводам о педагогическом значении пушкинских сказок. Тут он цитирует передовую «Правды» от 17 декабря 1935 года, посвященную Пушкину. И ничего к этим цитатам не добавляет. То есть добавляет, но нечто общее, банальное, невразумительное: опять «высокая художественность», опять «предельная простота формы». Для постепенного ознакомления со сказками Пушкина детей всех возрастов «Сказки» Пушкина,—пишет Н. В. Чехов,—«должны быть расположены в известной последовательности» (стр. 51). Мысль бесспорная, но очень уж общая. «Сказка о рыбаке и рыбке», — по мнению Н. В. Чехова, — « ...может быть рассказана, то есть прочитана непременно наизусть, а не по книге, детям младшего дошкольного возраста» (стр. 51). Эта мысль вполне своеобразна, но зато неправильна: почему «Сказку о рыбаке и рыбке» нужно непременно читать наизусть? А что произойдет, если она будет прочитана дошкольникам не наизусть, а по книге? Станет ли она от этого менее «высоко художественной»?

Интереснее третья статья «Ученых записок» — статья И. А. Ионисиани о «Детстве Горького». Открывающей новые горизонты ее не назовешь, но хорошо и то. что она богата конкретными наблюдениями—пусть и не очень крупными—и что из каждого наблюдения сделан отчетливый и точный вывод. В этой статье попадаются иногда банальные мысли и банальные фразы: «сложная гамма душевных переживаний» (стр. 79) или: «для образа бабушки Горький, по своей натуре художника, находит целую гамму разнообразных красок» (стр. 68), но подобные трюизмы в статье Ионисиани не правило, а лишь исключения. Автор статьи устанавливает, что в повести «Детство» Горький не прибегает к статичному психологическому анализу: психологию своих героев он показывает главным образом через действие. Даже описание наружности героя дается Горьким не сразу, все в одном месте, как это обычно бывало у Толстого, а тоже по ходу действия. Ионисиани сравнивает метод портретного письма Горького в «Детстве» с методом портретного письма Толстого в «Детстве и отрочестве». Это сравнение дает автору возможность выяснить особенности стиля обоих писателей и установить разницу в их подходе к изображению героя-ребенка—разницу, определяемую различным подходом обоих писателей к действительности.

Таковы три историко-литературные статьи «Ученых записок» — о Некрасове, о Пушкине, о Горьком. У каждой из этих статей свои достоинства и свои недостатки, но главный недостаток у всех у них один и тот же: все они написаны так, будто никакой детской литературы вообще не существует в природе. Грустно обнаружить именно этот недостаток в сборнике, изданном кафедрой детской литературы... Пушкинские сказки, стихи Некрасова, повесть Горького изучены в этом сборнике совершенно вне всякой связи с историей литературы для детей, вне связи с современными насущными ее проблемами. Написаны они так, будто в наше время никто не пробует писать автобиографических повестей о детстве, сюжетных стихов для подростков, сказок для маленьких. Да и центральный вопрос: вопрос о том, какими качествами должно обладать литературное произведение, чтобы стать детским,—судя по 1-му выпуску «Записок» — не очень-то занимает работников кафедры детской литературы. Характерно в этом смысле, что Ионисиани на всем протяжении своей статьи о «Детстве» ни разу не задается вопросом— да что же делает эту повесть, написанную для взрослых и такую «взрослую» по замыслу и материалу, столь любимой детьми? Где, в чем ее детскость? Ведь повесть Толстого тоже написана о мальчике и о детстве, многие дети читают ее с интересом, но скорее вопреки ее основным чертам, а не благодаря им. Не в отказе ли от статичного психологического анализа, не в преобладании ли действия, о котором столь убедительно пишет Ионисиани, и лежит одна из основ доступности повести Горького?

Четвертая статья «Записок»—«Поэзия старшего дошкольника» М. Г. Китайник. В главе «Вопросы исследования» автор пишет, что он собирает детские стихи около двух лет и ведет исследование по трем вопросам:

1. Классификация детской поэзии.
2. Тематика.
3. Отражение детской литературы и народного фольклора в детской поэзии.

Некоторые стихи из собранных М. Г. Китайник действительно очень интересны. Прежде всего — уже цитированное в статье И. Розанова[1] стихотворение о селедке:

Мама чистила селедку,
А селедке было больно.
Она громко закричала:
Мама, милая, довольно!

Так и видишь селедку, которая корчится в маминых руках. Корчится, трепещет, но все-таки называет маму—мамой. Ведь мама — всегда мама, как же ее иначе назвать?

А вот поэтические размышления другого семилетнего ребенка, радующие слух естественностью интонации:

Была война, была война,
Буржуев били, били,
Как жалко, что тогда их всех
Совсем не перебили.

Автором статьи собран обширный материал. Но, повидимому, он не вполне разбирается в поэтическом качестве этого материала. Иначе зачем бы ему любоваться стихами, которые начисто лишены всякого ритма:

Жужжат самолеты,
Идут полки пехоты,
Танки на парад стремятся,
Танкетки кучками толпятся.

Ведь «это проза—да и плохая», рифмы не в силах сделать ее поэзией. Эти строки можно, конечно, привести как пример, но только как пример утраты ребенком чувства стихотворного ритма.

Наши летчики-герои
Полетели туда,
Куда не ступала
Человеческая нога.

С какой точки зрения эти колченогие строки можно приводить в качестве стихов?

Классификация, произведенная тов. Китайник, тоже весьма неубедительна. Цитированное выше стихотворение о селедке, которая умоляет, чтобы ее перестали чистить, Китайник относит к веселым стихам. Между тем, для ребенка стихотворение это отнюдь не веселое, а трогательное и, может быть, страшное. Да и самая рубрика — веселые стихи— представляется нам неопределенной. Дети — люди веселые, и большинство их стихов — и перевертышей, и песен, и дразнилок — веселы.

Стихотворение:

Мы из колонии уезжали,
Свои вещи собирали.
Прощай, речка, лес и поле!
Прощайте, курочки и утки!

и т. д.

М. Г. Китайник причисляет к песням. Песня должна быть очень четкой ритмически, а в этих стихах ритм опять-таки хромает на обе ноги. Первые строчки при всем желании спеть невозможно.

Из материала, собранного в статье «Поэзия старшего дошкольника», М. Г. Китайник делает либо те выводы, которые были уже сделаны другими исследователями (в детских стихах — изобилие глаголов, метр большинства их—хорей), либо самые общие, которые столь же бессодержательны, сколь наукообразны.

«Проблема детского творчества должна рассматриваться неразрывно и в связи с вопросами детской психологии и педагогики. Ряд особенностей лингвистики и художественных форм детской поэзии невозможно объяснить, не учитывая специфику психологического развития ребенка, его мышления, речи, восприятия и т. д. В этом заключается в о о б щ е специфика проблемы поэзии дошкольника» (стр. 109).

Тут и проблема, и лингвистика, и «специфика психологического развития», и «в о о б щ е специфика»—а что, собственно, означает эта «ученая» фраза? Что, изучая стихи ребенка, необходимо учитывать особенности его возраста? Само собой разумеется. Это мысль общеизвестная. И от того, что она выражена наукообразно, она не стала более богатой.

...Можно высказать два пожелания «Ученым запискам кафедры детской литературы»: ближе к детской литературе, к ее прошлому, к ее настоящему! Меньше наукообразности и больше науки: новых наблюдений, новых мыслей, новых выводов! Только тогда «Записки» оправдают свое заглавие.

«Поэзия — вся — езда в незнаемое,— писал Маяковский.

Наука — тоже.

[1] «Детская литература», 1939. № 9.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

«Есть на земле такие превращенья»

Не столь давно вокруг Грибоедова незаметно возникла полемика. Сначала даже без имен и фамилий. Проф. Н. Пиксанов в статье «Великий драматург» («Ленинградская правда», 1940, 15/I) уличил мимоходом «некоторых литературоведов» (читай: Ю. Н. Тынянова) в «ереси», в искажении литературных взглядов Грибоедова, в неверном освещении взаимоотношений Пушкина и Грибоедова и пр. и пр. Тынянов откликнулся письмом в редакцию «Литературной газеты» (1940, № 5), указывая на пристрастное истолкование его работ. Затем последовало письмо в редакцию Н. Пиксанова («Лит. газета», 1940, № 20), в котором он возражает против письма Тынянова: оно, дескать, «искажает мои суждения, вносит путаницу в научный спор и предъявляет неосновательные претензии».

Не будем предрешать здесь исхода полемики. Сам по себе спор, как всякий литературный спор, может быть интересен и важен, если только он ведется с толком, без путаницы.

Но ознакомление с некоторыми суждениями оппонентов вскрывает прежде всего странную забывчивость зачинателя научного спора.

Обращаясь к давним работам «некоторых литературоведов» с целью найти в оных работах «корень зла», подлежащего устранению, проф. Пиксанов скромно умалчивает о своих прежних суждениях касательно Грибоедова и его комедии. А ведь именно эти взгляды надлежало бы в первую голову осудить и раз навсегда отвергнуть как псевдонаучные суждения, высказанные к тому же с совершенно неосновательными претензиями на марксистскую точку зрения, которой Пиксанов якобы придерживался.

Полное несоответствие тогдашних претензий Пиксанова на марксизм с подлинной сущностью его архивульгарной социологической концепции особенно резко оттеняется при сопоставлении статьи Пиксанова «Грибоедов и «Горе от ума»[1] с его теперешней статьей «Великий драматург». Любое положение последней статьи проф. Пиксанова начисто опровергает тезисы его прежнего труда.

Проделывается эта самоопровергательная работа молча, то есть без всяких упреков своему недавнему прошлому, без тени самокритики, но зато с экивоками в сторону «некоторых литературоведов». Проф. Пиксанов делает вид, что он-то и стоял всегда на страже истинного понимания творчества Грибоедова. Между тем, это далеко не так, в чем мы наглядно убедимся несколько ниже. Доказывать нам тут ничего даже не придется — доказывать будет само сближение цитат из двух статей проф. Пиксанова. Читателю

[1] А. С. Грибоедов — «Горе от ума». Ред., введение и комментарии Н. К. Пиксанова. М.—Л. ГИЗ. 1929, стр. 5—48. (Издание повторено в 1932 году).

остается только недоумевать — когда же произошло столь чудесное превращение, и мыслимо ли, чтобы один и тот же солидный исследователь высказывал без всяких оговорок диаметрально противоположные суждения по одному и тому же поводу.

Комизм этого положения усугубляется еще тем, что статья «Грибоедов и «Горе от ума» преподносилась в свое время Пиксановым как некии Моисеевы скрижали. Она открывалась беглым обзором всей критической литературы о Грибоедове до пришествия Пиксанова. Обзор ставил крест буквально на всей русской критике, включая даже и «радикальных» критиков 60-х годов, которые были уличены Пиксановым в *либерально-дидактическом* понимании комедии Грибоедова.

Неудовлетворенный ничьими оценками «Горя от ума», Пиксанов заявлял тогда, что социально-политический анализ комедии ему придется сделать «наново», так как никто из марксистов этого не сделал.

«Истолкование его «Горя от ума» было монополизировано либерально-идеалистической фракцией (?). Она создала вокруг комедии много недоразумений и путаницы, которую теперь приходится распутывать, применяя марксистский метод», —

указывал Пиксанов.

Собственно, мы можем закончить на этом наше вступление и предоставить теперь слово проф. Пиксанову. Комментарий наши в дальнейшем будут, пожалуй, излишни — параллельные цитаты как бы взаимно комментируют одна другую, наглядно показывая и порочность «марксистского» метода проф. Пиксанова и откровенную зыбкость его суждений.

1932	1940
Проф. Н. Пиксанов, «Грибоедов и «Горе от ума».	Проф. Н. Пиксанов, «Великий драматург».
1) Тот *монархизм* и служебное усердие, какие мы отмечали в юношеской статье Грибоедова 1814 года, были *невредимо пронесены* им через испытания декабризма и его катастрофу и *ярко раскрылись в деятельности зрелых лет*...	1) В своем творчестве он (Грибоедов. — *Ред.)* учился и у русских трагиков XVIII века, ставивших тему тираноборства.
2) Таким образом, не следует преувеличивать политической содержательности «Горя от ума». Ни в комедии, ни у самого автора *нет того политического пафоса* и политических заданий, *какие могли бы придать ей значение настоящего политического памфлета.*	2) Ныне, в советское время, *с любовью* изучая наследие *великого народолюбца* и *борца за свободу* — Радищева, мы с глубоким удовлетворением убеждаемся, как родственны между собою в своем *обличительном пафосе авторы* «Путешествия» и «Горя от ума».
3) От Грибоедова мы не имеем ни одного прямого заявления о том, что он был сторонником освобождения крестьян... едва ли можно принять *домыслы старой критики о Грибоедове, как безусловном стороннике освобождения крестьян.*	3) Грибоедов *любовно* воспринял все лучшее — *гуманистическое, демократическое, освободительное,* что имелось в старой русской литературе, и этим обогатил, усилил свое *мощное, оригинальное* творчество.

4) ...Чацкого охотно сближали с декабристами, но его историческое понимание от этого мало выигрывало...

Чацкий — «барин и помещик». Но и Грибоедов — барин и помещик даже больше, чем Чацкий... Та сдержанность, умеренность, какая сказывается в политических и социальных мотивах «Горя от ума», сказалась и на обрисовке тех «молодых людей», к которым причисляет себя Чацкий...

5) ...он (Грибоедов. — *Н. Б.)* вовсе не принадлежал к политическим энтузиастам; напротив, его необходимо (?) зачислить в группу скептиков, видевших слабые стороны декабризма и не веривших в осуществление политических реформ. И в теоретических своих взглядах и симпатиях вряд ли Грибоедов шел далеко. Это не Пестель, не Горбачевский.

6) Пьеса не имела политико-памфлетического задания, уклоняясь в разработку любовного столкновения и бытописи...

...«Горе от ума»—барская пьеса. Это самая барственная из пьес русского репертуара. Ни у Гоголя, ни у Островского, ни у кого из позднейших драматургов мы не найдем такой насыщенности дворянской стихией. Это барская пьеса и по автору, и по герою, и по бытовому содержанию, и по идеологии. Она барственна и по своему лиризму.

4) Байроновский протест против засилья «светского» общественного мнения, любовь к сильной личности, одинокой среди «светской черни», сатира против реакционной знати — были близки создателю Чацкого. Байронизм, объединявший, как знамя, декабристскую литературу с передовыми движениями Запада, помог Грибоедову создать сатирическую, протестующую комедию.

5) Протесты против мелкой фракционности, против «школьных требований», проповедь свободы и самобытности творчества тогда становились боевым лозунгом всего передового литературного движения. Таким ожиданиям эпохи ответило «Горе от ума». Оно было драгоценным вкладом в декабристскую литературу.

6) Это была боевая сатирическая комедия, с необычайной полнотой отобразившая общественное движение. Это был художественно-политический документ декабризма, его декларация в стихах.

Что же сказать по существу этого прискорбного случая? Трагический разлад проф. Пиксанова с самим собою налицо. И та, и другая статья написаны одной рукою, но в разное время. В цитатах, напечатанных здесь, одесную — юбилейное водолейство, сладкие слова, трескучие фразы, в цитатах, находящихся ошуюю—постыдные наветы на Грибоедова и его комедию (монархист, крепостник, барин и помещик, написавший самую барственную по своему содержанию и идеологии комедию).

Открывая «научный спор» «с некоторыми литературоведами», проф. Пиксанов мог бы хотя бы мягко пожурить и себя за статью «Грибоедов и «Горе от ума».

Н. Богословский.

По издательствам

Антология белорусской поэзии

Гослитиздат готовит к печати антологию белорусской поэзии.

Первый раздел антологии посвящен народной поэзии. Здесь печатаются народные белорусские песни, в том числе и песни Западной Белоруссии: исторические, обрядовые, лирические, рекрутские и т. п. Большое место уделено советскому фольклору.

Весь второй раздел занимает сатирическая поэма неизвестного автора «Тарас на Парнасе». Эта поэма — первый памятник белорусской литературы на белорусском языке. Написанная в начале XIX века, она была распространена в многочисленных списках и до сих пор очень популярна среди белоруссов.

В поэме описываются приключения лесного сторожа Тараса, попавшего на Парнас. В сатирических тонах рисуется «парнасский быт», в котором, в изображении автора, так много общего с бытом среднего белорусского крестьянина. Боги едят национальное белорусское кушанье «крупени», танцуют «мятелицу», «левониху»:

На Парнасе Тарас встречает многих мировых поэтов. С большим уважением говорит автор о Пушкине, Гоголе, Адаме Мицкевиче. Зло высмеиваются в поэме Фаддей Булгарин и другие противники Пушкина, пытающиеся пролезть на Парнас.

В следующем разделе собраны лучшие образцы белорусской поэзии, начиная с XIX века и кончая нашими днями.

Раздел открывается произведениями Дунина-Марцинкевича, крепостного поэта Павлюка Бахрыма и родоначальника белорусской литературы Франциска Богушевича.

Затем идет группа поэтов, начавших свою литературную деятельность в период революции 1905 года: А. Тетка (Пашкевич), Янко Купала, Якуб Колас, М. Багданович, З. Бядуля.

Далее помещены стихи и поэмы поэтов, выросших в советское время; Кондрата Крапива, Павлюка Труса, Пятруся Бровки, Пятро Глебки, А. Кулешова, А. Жаврук.

Широко представлено в антологии творчество поэтов Западной Белоруссии: поэта-революционера, депутата Верховного Совета, Ф. Пестрака, Максима Танка, Нины Тарас, Михася Машара.

Многие стихи Ф. Пестрака имеют сноску, указывающую на место написания произведения. Обычно — это название какого-нибудь острога панской Польши: Виленский острог, Гродненская тюрьма. Ф. Пестрак одиннадцать лет провел в польских тюрьмах. Тяжела была жизнь и других белорусских поэтов. Максим Танк — молодой поэт-комсомолец—был осужден польским судом за свои стихи и принадлежность к комсомолу к полуторагодичному заключению. Танк бежал из тюрьмы и более года скрывался в Полесье. Накануне прихода наших войск в Западную Белоруссию поэт работал грузчиком в Вильне.

Антология издается под редакцией Янки Купалы, Якуба Коласа, А. Суркова, Мих. Исаковского и Евг. Мозолькова.

Составили книгу Евг. Мозольков и В. Вольский. Переводы выполнены М. Исаковским, М. Голодным, А. Сурковым, Б. Тургановым, Н. Титовым и др.

Стихи Леси Украинки

Сборник избранных произведений Леси Украинки выпускает Детиздат ЦК ВЛКСМ.

Это первое на русском языке издание поэтессы для детей.

Книга включает лучшие стихи Леси Украинки, в том числе все детские, и поэмы «Вила-Посестра», «Одно слово» и др.

Переводы — М. Светлова, Е. Благининой, М. Алигер, М. Комиссаровой, Н. Брауна, П. Антокольского и др. Вступительная статья Г. Эйхлера.

«Воспоминания о камне»

Академик А. Е. Ферсман сдал в Гослитиздат книгу «Воспоминания о камне».

Эта книга — «история целой жизни, история своеобразной любви к природе, искания разгадки природных тайн в течение почти пятидесяти лет».

Составлена книга наполовину из воспоминаний ученого, наполовину из беллетризированных научно-популярных очерков. Рассказывая о камнях, автор описывает людей, добывающих и ищущих их, дает картины природы.

Книгу пронизывает горячее стремление исследователя проникнуть в сокровенные тайны природы, узнать то, что скрывает она от человеческих глаз. И не случайно эпиграфом к своим воспоминаниям академик Ферсман взял предсмертные слова Лапласа:

«Что мы знаем, так ничтожно по сравнению с тем, чего мы не знаем».

«Рассказы Коцюбинского»

Детиздат ЦК ВЛКСМ выпускает сборник рассказов М. Коцюбинского.

В сборнике помещены: «Для общего блага», «Дорогой ценой», «Елочка» и другие рассказы.

Одноактные пьесы

Издательство «Искусство» сдало в печать три сборника одноактных пьес.

В сборники вошло свыше ста произведений, признанных жюри Всесоюзного конкурса на одноактную пьесу годными для печатания.

Отдельными выпусками выходят шесть пьес, получивших первую, вторую и третью премии: «Золотые руки» — Н. Колесникова, «Периферия» — Б. Фаянса, «Станция Злочувышки»—Ю. Стабового, «Почему — ему?» — Е. Марлинг, «Мина» — Я. Иоффе, «Директор» — М. Гершензона.

Кроме этого издается сборник, включающий все двадцать две премированные и поощренные пьесы.

138 советских пьес

Сто тридцать восемь наиболее популярных пьес советских драматургов выпускает отдельными книгами издательство «Искусство». Часть произведений уже вышла. Остальные будут изданы в мае — июне. Некоторые произведения («Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд» В. Иванова и др.) снабжены режиссерским комментарием.

За рубежом

«Воздушный налет»

Один из крупнейших американских поэтов и драматургов, Арчибальд Мак Лиш, в 1937 году написал свою первую пьесу в стихах для радио: «Падение города». Высоко оцененная американской критикой как «эпическое произведение, имеющее историческое значение», пьеса эта имела большое влияние на многих американских поэтов и драматургов, которые стали усердно работать в этой новой для драматургии области и создали немало популярных теперь в Америке небольших радиопьес.

Еще больший успех имеет вторая радиопьеса в стихах Мак Лиша, «Воздушный налет», вышедшая отдельной книгой в нью-йоркском издательстве «Харкоорт, Брэйс энд кэмпени». Действие пьесы происходит в небольшом пограничном городе, «где-то в Европе». Раннее, тихое летнее утро. Слышен голос диктора, возвещающий: «Срок ультиматума, как вы помните, — восход солнца по их часам, полночь по нашим часам. Теперь далеко за полночь. Солнце восходит. Видимость отличная... Мы переносим вас в пограничный город, один из тех старинных горных городков, куда газеты доходят на следующее утро. Но и сюда прилетят самолеты...» Репродуктор воспроизводит мирную жизнь города, смех девушек, звуки рояля, разговоры о житейских делах, слухи о войне, затем волнение, нарастающую тревогу, наконец, приближение неприятельских самолетов, гул моторов, треск пулеметов, взрывы бомб, негодующие голоса мужчин, крики и плач женщин и детей. О всех происходящих событиях сообщает диктор, являющийся главным действующим лицом в пьесе.

Пьеса Мак Лиша, написанная в 1938 году, была принята для радиопередачи американской радиокомпанией «Коломбия Бродкэстинг систем» за несколько недель до начала европейской войны и впервые транслировалась в октябре

1939 года. По отзывам слушателей, передача радиопьесы «Воздушный налет» производит потрясающее впечатление.

Против английской цензуры

Издающаяся в Индии английская газета «Бомбей кроникл», как сообщает брюссельский журнал «Тан нуво», опубликовала выдержки из меморандума исполнительного комитета Ассоциации индусских журналистов, направленного против английской цензуры. Меморандум указывает, что пресса в Индии всецело находится во власти цензуры. Цензура телеграмм является большим препятствием для телеграфных агентств и газет. Речи и заявления индусских политических деятелей обычно искажаются и появляются в печати в таком виде, что в них нельзя ничего понять. Цензура запрещает статьи, даже не враждебные Англии и Франции, но в которых подчеркивается, что Индия должна получить независимость, прежде чем вступить в войну за независимость других стран. Газетам было запрещено публиковать резолюцию Ассоциации индусских журналистов, в которой приводились примеры из деятельности цензуры. Все, что касалось действий цензуры, было вычеркнуто, и резолюция была напечатана в совершенно искаженном виде.

Помещая выдержки из меморандума, газета «Бомбей кроникл», как пишет «Тан нуво», любезно поясняет, что английский цензор — это только «советник прессы».

«Янки не придут»

В конце 1939 года портовые рабочие и моряки западного побережья США выдвинули лозунг против участия Америки в европейской войне: «Янки не придут», получивший самое широкое распространение по всей стране. Изданная ими листовка под заглавием «Янки не придут» разошлась в сотнях тысяч экземпляров во всех крупных центрах. Как сообщает стокгольмский журнал «Ди вельт», комитет под названием «Удержите Америку от войны», организованный профсоюзом моряков и портовых рабочих Тихоокеанского побережья, переменил свое название на ставшее столь популярным «Янки не придут». Со всех концов США комитет получает заказы на листовки, плакаты, а также на значки с этим народным лозунгом, которые повсюду носят в петлице. В 1940 году комитет стал издавать специальный еженедельный бюллетень, публикующий сообщения об антивоенном движении в США и дающий советы и указания по организации этого движения. Комитет пропагандирует создание комитетов под названием «Янки не придут» во всех городах и местечках. Состоявшийся в феврале этого года конгресс американской молодежи, собравший представителей пяти миллионов американских учащихся, также провозгласил лозунг «Янки не придут», как выражающий антивоенные настроения громадного большинства молодежи.

Книга о Колумбе

О первом путешествии Христофора Колумба, совершенном им в 1492 году и закончившемся открытием Америки, рассказывает книга английского писателя Уолтера Ходжса под заглавием «Колумб плывет по морю», вышедшая в лондонском издательстве «Белл энд сонс». Книга состоит из трех рассказов. В первом — испанский монах повествует о препятствиях, которые пришлось преодолеть Колумбу у себя на родине при подготовке к путешествию, во втором — моряк из команды судна «Санта-Мария», на котором находился Колумб, повествует о всех перипетиях и трудностях долгого плавания, третий рассказ ведется от лица одного из индейцев, которых Колумб привез из открытого им нового мира в Испанию.

«Увлекательно интересное повествование об увлекательно интересном путешествии», — пишет английский журнал «Стьюдио» в рецензии о книге Уолтера Ходжса. Иллюстрации к книге принадлежат самому автору.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК

Новые книги

Советская литература

Проза

БЛОШТЕЙН, Г. — Мануэль Пэн и его предприятие. Рассказ. Пер. с еврейского Б. Маршак. Киев. Укргоснацмениздат. Стр. 48. Тираж 10 000. Ц. 50 коп.

ДИКОВСКИЙ, С. — Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 10—11). Стр. 80. Тираж 50 000. Ц. 40 коп.

КАРАВАЕВА, А. — Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 8). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

КОФАНОВ, П. — Ковер-самолет. Роман. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 240. Тираж 5 000. Ц. в переплете 4 руб. 50 коп.

КРЕТОВА, О. — Старший брат. Рассказы. Воронеж. Облиздат. Стр. 200. Тираж 50 000. Ц. 4 руб.

ЛИДИН, В. — Актриса. Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 7). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

ОВЧИННИКОВ, А. — В степи. Роман. Свердловск. Облиздат. Стр. 228. Тираж 5 000. Ц. в переплете 5 руб. 60 коп.

ПОЛТОРАЦКИЙ, В. — Лето. Рассказы. Иванов. Облиздат. Стр. 108. Тираж 5 000. Ц. в переплете 1 руб. 80 коп.

СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ, С. Н. — Севастопольская страда. Т. III. М. Гослитиздат. Стр. 648. Тираж 10 000. Ц. в переплете 11 руб.

СЕРАФИМОВИЧ. А. С. — Рассказы. М. Воениздат (Антирелигиозная б-ка). Стр. 40. Ц. 25 коп.

Поэзия

АСЕЕВ, Н. — Маяковский начинается. Повесть в стихах. Илл. М. Синяковой. М. «Сов. писатель». Стр. 140 + 16 вкл. лист. илл. Тираж 10 000. Ц. в переплете 10 руб.

БЕРЕЗНИЦКИЙ Е. — На Оби. Стихи. Новосибирск. Новосибгиз. Стр. 84. Тираж 6 000. Ц. 1 руб. 25 коп.

БОРТЫНОВ, И. — В пути. Стихи. Чкалов. Облиздат. Стр. 32. Тираж 3 000. Ц. в переплете 1 руб. 20 коп.

ДУДИН, М. — Ливень. Первая книга стихов. Иваново. Облиздат. Стр. 56. Тираж 3 000. Ц. в переплете 1 руб. 50 коп.

МАЯКОВСКИЙ В. В. — Сочинения в 1 томе. Под общей ред. Н. Н. Асеева и др. Критико-биограф. очерк В. О. Перцова. М. Гослитиздат. Стр. XI + 528 с илл. Тираж 300 000. Ц. в переплете 17 руб. 50 коп.

МАЯКОВСКИЙ — Владимир Ильич Ленин. Поэма. М. Гослитиздат. Стр. 128. Тираж 30 000. Ц. в переплете 2 руб.

МАЯКОВСКИЙ, В. — Владимир Ильич Ленин. Поэма. Чкалов. Облиздат. Стр. 108. Тираж 10 000. Ц. в переплете 1 руб. 85 коп.

МАЯКОВСКИЙ, В. — Избранное из избранного. М. Гослитиздат. Стр. 34. Тираж 50 000. Ц. 50 коп.

МАЯКОВСКИЙ, В. — Избранные стихи. Сборник для детей старшего возраста. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 80. Тираж 10 000. Ц. 1 руб.

МЕТЕЛИЦА, С. — Дороги. Стихи. Улан-Удэ. Бургиз. Стр. 176. Тираж 10 000. Ц. в переплете 4 руб. 50 коп.

ПРОКОФЬЕВ, А. — Знамя. Стихи. Л. Гослитиздат. Стр. 128. Тираж 5 000. Ц. в переплете 3 руб. 25 коп.

СЕДЫХ, К. — Праздник весеннего сева. Стихи. Иркутск. Облиздат. Стр. 180. Тираж 3 000. Ц. в переплете 4 руб. 45 коп.

Сталин в поэзии армянского народа. М.—Л. Академия наук СССР. Стр. XII+80. Тираж 4 175. Ц. в переплете 8 руб.

СУФТИН, Г. — Стихи. Архангельск. Архгиз. Стр. 64. Тираж 3 000. Ц. в переплете 1 руб. 95 коп.

Иностранная литература

Американские киносценарии. Сборник. Сост. Шнейдер. Пер. Аташевой. М. Госкиноиздат. Стр. 260. Тираж 3 000. Ц. в переплете 10 руб.

БАЛАШ, Б. — Моцарт. Пьеса в 3 д. Авториз. пер. с немецкого А. Оленина и Д. Уманского. М.—Л. «Искусство». Стр. 60. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 10 коп.

ГРИН, ХОЛЬМС и ГИБНЕЙ. — Я — беглый каторжник (сценарий).

М. Госкиноиздат. Стр. 128. Тираж 5 000. Ц. 1 руб. 50 коп.

Литературное наследство

БАЛЬЗАК, О. — Евгения Гранде. Пьеса в 4 д. Композиция по роману Бальзака С. Даби. М.—Л. «Искусство». Стр. 120. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 50 коп.

МОПАССАН, Г. — Оливковая роща. Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 13). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

НАВОИ, А. — Фархад и Ширин. Отрывки из поэмы. Пер. Л. Пеньковский. Ташкент, Гослитиздат УзССР. Стр. 96. Тираж 20 000. Ц. в переплете 4 руб.

ОСТРОВСКИЙ, А. Н. — Бедность не порок. Комедия в 3 д. М.—Л. «Искусство». Стр. 92. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 50 коп.

ОСТРОВСКИЙ, А. Н. — Доходное место. Комедия в 5 д. М.—Л. «Искусство». Стр. 140. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 70 коп.

ПУШКИН, А. С. — Поэмы. Сказки. Под общ. ред. А. Л. Слонимского. Ред. текста и примечания С. М. Бонди и др. Л. «Сов. писатель» (Б-ка поэта). Стр. 424 + 12 вкл. лист. илл. Тираж 5 000. Ц. в переплете 12 руб. 50 коп.

СТЕРН, Л. — Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. Пер. и примечания А. Франковского. Предисл. И. Верцмана. Л. Гослитиздат. Стр. XXXII + 384 + 5 вкл. лист. илл. Тираж 10 000. Ц. в переплете 9 руб. 50 коп.

ФРАНКО, И. — Рассказы. Пер. с украинского Г. Шипов. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 63—64). Стр. 78. Тираж 50 000. Ц. 40 коп.

ЧЕХОВ, А. П. — Забытое и несобранное. Сост. А. И. Роскин. М. «Правда». (Б-ка «Огонек», № 5). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

ЧЕХОВ, А. П. — Рассказы. М. Воениздат (Антирелигиозная б-ка). Стр. 24. Ц. 16 коп.

Литературоведение

А. И. Герцен в Вятке. Киров. Облиздат. Стр. 240. Тираж 5 000. Ц. в переплете 4 руб. 80 коп.

Владимир Владимирович Маяковский. Памятка для читателя. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 48. Тираж 6 000. Ц. 75 коп.

КАЛАУШИН, М. М. — Т. Г. Шевченко в портретах и иллюстрациях. Пособие для учителей средней школы. Ред. и статьи В. Е. Евгеньева-Максимова и Э. Ф. Голлербаха. М. Учпедгиз. Стр. 240 с илл. Тираж 10 000. Ц. в переплете 19 руб.

Маяковский в Ростове. Сборник. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 92. Тираж 10 000. Ц. в переплете 2 руб. 50 коп.

НИКОЛАЕВА, М. Ф. — М. Лермонтов. Биографич. очерк. Пятигорск. Крайведиздат (Музей «Домик Лермонтова»). Стр. 136. Тираж 11 000. Ц. в переплете 4 руб. 50 коп.

Родоначальник узбекской литературы. Сборник статей об Алишере Навои. Ташкент. Изд-во Узбекистанского филиала Академии наук СССР. (Юбилейный комитет Алишера Навои). Стр. 224. Тираж 5 000. Ц. в переплете 10 руб.

РОМАНОВСКИЙ, Н. — Владимир Маяковский. Воронеж. Облиздат. Стр. 24. Тираж 1 500. Ц. 50 коп.

СЕМЕНОВСКИЙ, Д. — А. М. Горький. Письма и встречи. 2 изд. М. «Сов. писатель». Стр. 144. Тираж 10 000. Ц. в переплете 2 руб. 75 коп.

ТРЕГУБ, С. — Владимир Маяковский. М. Гослитиздат. Стр. 72. Тираж 50 000. Ц. 75 коп.

ФЕВРАЛЬСКИЙ, А. — Маяковский-драматург. М.—Л. «Искусство». Стр. 156. Тираж 3 000. Ц. в переплете 5 руб. 50 коп.

Шекспир. 1564—1939. Сборник статей Н. П. Верховского, К. Н. Державина, С. Э. Радлова и др. Л.—М. «Искусство» (Гос. науч.-иссл. инст. театра и музыки). Стр. 184. Тираж 3 000. Ц. в переплете 4 руб. 75 коп.

Государственное издательство
«Художественная литература»

И. о. отв. редактора Ф. ЛЕВИН

Адрес редакции: Москва, 9, Тверской бульвар, 25. Тел. К. 1-64-30.

Выпуск. Санникова. Сдано в произв. 27/IV 1940 г. Подп. к печ. 8/VI 1940 г.
Бум. 60 × 92[1]/16. Тир. 20 000 экз. Печ. л. 4. Уч.-авт. лист. 6. Зак. № 751
Уполн. Главлита РСФСР № А—28498.

Тип. и цинкография Гослитиздата. Москва, 1-й Самотечный пер., 17.

Цена 1 руб.